Marcus Mota

CENOLOGIAS

Estudos sobre Teoria e História do Teatro, Música e Cinema

MIL
Movimento
Internacional
Lusófono

CENOLOGIAS:

Estudos sobre Teoria e História do Teatro, Música e Cinema

Marcus Mota

CENOLOGIAS:

ESTUDOS SOBRE TEORIA E HISTÓRIA DO TEATRO, MÚSICA E CINEMA

2018

SUMÁRIO

Apresentação

Este livro apresenta variações em torno de um lugar teórico para a dramaturgia, compreendida na interface entre diversas disciplinas e tradições artísticas. Desde 1995, seja por meio do Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática (LADI) da Universidade de Brasília (UnB), seja durante meu doutoramento[1], realizado entre 1999-2002, venho desenvolvendo regulares pesquisas sobre a atividade de se efetivar e configurar a interação entre uma audiência e um imaginário audiovisual[2].

Em decorrência da diversidade de pesquisas e realizações do LADI e do doutoramento, foram escritas análises e reflexões para determinadas situações e questionamentos nos quais a atividade dramatúrgica estava inserida. Tais análises, interdependentes quanto ao objeto e ao tempo de sua elaboração e reescritas, agora se publicam.

Nesse sentido, os textos aqui disponibilizados dialogam com o seguinte contexto: a partir da consolidação de cursos superiores e programas de pesquisa em teatro, tem havido, desde o início deste século (XXI), uma crescente demanda por obras que tanto ampliem discussões teórico-estéticas em curso, quanto revisem pressupostos de estudo e análise de eventos cênicos. A velha estrutura dos cursos, baseada em métodos de periodização literária, cede lugar a orientações mais interdisciplinares e interartísticas, na consciência de que a atividade cênica integra saberes e habilidades vários em uma realidade multitarefa e complexa.

---

1 *A dramaturgia musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*, Brasília, Tese de doutorado,Programa de Pós-Graduação em História, UnB, 2002. Publicado pela Editora da UnB com o mesmo título em 2009, recebendo o 2o. lugar no Prêmio Nacional de Ensaios Mario de Andrade, da Biblioteca Nacional.

2 Parte dessas reflexões e pesquisas estão disponibilizadas no meu livro *Dramaturgias:Conceitos, exercícios e análises*. Editora UnB, 2018. Além disso, a *Revista Dramaturgias* vem regularmente publicando as pesquisas do LADI-UnB. Link: http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias. Sobre o LADI, v. MOTA 2014a, MOTA 2016a.

Parte dessa atualidade inovadora parece contemplada em trabalhos acadêmicos de mestrado e doutorado, os quais, no entanto, muitas vezes ficam restritos a circuitos universitários - anais de congressos, revistas de pouca tiragem ou duração, estantes empoeiradas de bibliotecas.

Em razão da escassez de publicações, amplia-se o fosso entre graduação e pós-graduação, o que provoca uma inusitada situação: de um lado, as pesquisas em pós-graduação tendem a ficar ensimesmadas, (re) inventando um ponto zero, um novo início constantemente, ao perpeturar o fascínio com imediatos desejos e paráfrase de bibliografias e tendências mais prestigiadas por seus orientadores; de outro, nos cursos de graduação, abriga-se uma resistência à especulação e debate teórico, expressa seja por meio da ênfase na dimensão 'prática', operativa do teatro, seja pela leitura dos mesmos textos ainda acessíveis aos estudantes.

Os textos aqui disponibilizados procuram enfrentar esse fosso, procurando renovar o encontro com a tradição bimelenar que vê em eventos teatrais um desafio para o pensamento, como forma de se estimular um encontro mais diversificado e revigorante com idéias e experiências não circunscritas a pontuais injunções. Os textos foram elaborados a partir de questionamentos evidenciados em sala de aula ao longo de mais de 23 anos de docência e debates em diversos congressos acadêmicos nacionais e internacionais. A necessidade de fundamentar e problematizar várias das discussões e análises que se deram no processo de ensino-aprendizagem motivou as páginas aqui escritas. Desnecessário dizer que não se objetivou a última palavra sobre as questões tratadas, nem fornecer um mapeamento exaustivo de tendências, ou ainda muito menos defender uma dada abordagem. Enfim, temos aproximações, impulsos para posteriores transcursos.

Diante disso, o livro organiza-se em três seções. Na primeira, temos o estudo e análise de aspectos das chamadas 'poéticas históricas'. Aqui abre-se o espaço para obras, autores e idéias que não se reduzem a uma paráfrase das repetidas observações sobre *a Poética* de Aristóteles. Com isso, ao apresentar reflexões presentes em *Natyasastra,* atribuído ao sábio Bharata, e nos ensaios de Zeami tanto subsidiamos a compreensão de debates contemporâneos sobre as relações entre teatro e antropologia, quanto fornecemos aos estudantes um contato com as ideias desse autores, as quais podem ser apropriadas e transformadas a partir de seu conhecimento. Sempre lembrar que o contato com o passado se faz em função de questões e pontos de partida do presente. Nesse caso, ao se propor a leitura e reflexão

das ‘poéticas históricas’, intenta-se ampliar a consciência histórica do leitor, inserindo-o em uma longa tradição, que conecta o seu saber à construção de sua identidade[3].

Na segunda parte, procedemos a uma releitura de pensadores e realizadores teatrais de fins do século XIX até primeira metade do século XX, procuramos apresentar o debate em torno da compreensão da especificidade do fazer teatral em sua multidimensionadalidade. Porém, novamente, no lugar de uma exaustiva e impossível apresentação de teorias teatrais no último século ou de um panorama superficial dos mesmo, optamos por comentários de partes das contribuições desses autores.

Ou seja, no século XX os artistas passaram a expor mais enfaticamente suas ideias e analisar suas realizações em textos em ensaios, notas e entrevistas. Este desdobramento entre a reflexão e processos criativos pode ser enfrentado pelos estudantes e pesquisadores a partir do momento em que eles participam de situações de debate e análise dos materiais publicados desses artistas, vendo nos textos lidos a correlação entre modos de agir e questionar atividades orientadas para a cena em todos as suas dimensões.

Em autores como A.Appia, C. Stanilaviski, V. Meyerhold, E. Piscator e B. Brecht observa-se a formação e diversificação do que podemos chamar de ‘Campo das Artes Cênicas’. A correlação entre teorias e processos criativos transforma a preparação e realização de espetáculos em um imenso horizonte de pesquisas, experimentos e soluções representacionais. Em uma época quando tudo é revelado e descoberto, o Campo das Artes Cênicas e seu estatuto exibitivo e audiovisual reivindica novas posturas e saberes, novas estratégias interpretativas que dêem conta da complexidade de seu contexto produtivo. Ao invés de ser um mero objeto de aplicação de teorias, o fazer teatral emerge como um desafio ao pensamento e correção de muitas metafísicas e esoterismos.

Na terceira parte, redefinimos o alvo observacional dos textos, procurando debater ideias e procedimentos a partir de estudo mais detido de alguns temas anteriormente propostos. Com isso, explicitamos os pressupostos que têm nos orientado na produção das análises aqui publicadas.

Incialmente, aproximamos a hermenêutica gadameriana de alguns problemas encontrados na compreensão da especificidade do fazer teatral

3 Discuto essas questões de historicidade e recepção em MOTA 2001, MOTA 2008, MOTA 2008a.

discutido anteriormente. Não é em vão que a hermenutização do conhecimento no século XX seja um fenômeno síncrono à renovação das Artes Cênicas no mesmo século. Em ambos há a convergência para a proposição de *contextos* ao invés da suposição de *sistemas* como operação fundamental de uma atividade cognoscente. A fisicidade de interações e referências durante um espetáculo acopla-se à materialidade interacional da interpretação. A cena amplia-se como feito e fato inteligível, o conhecimento clarifica-se como ação. Contra o enclausuramento do sujeito em suas autoevidências, complementam-se o teatro e a hermenêutica, isso muitas vezes contra o mesmo sujeito que realiza seu papel ou que reproduz paradigmas intelectuais.

Ainda na terceira parte, ampliamos a hermeneutização do conhecimento e sua decorrente dramaticidade no estudo de algumas proposições da estética de L. Pareyson, na conjugação entre estética e interpretação.

Em continuidade, a amplitude do conceito e experiência de dramaturgia se manifesta no diálogo com o cinema e música. O encontro entre artes aqui é visado não como exercício de analogia, e sim em procedimento de mútuo esclarecimento. Pois é justamente a limitação da aplicabilidade que faculta o exercício de uma atividade compreendida. E, como compreender é sempre lidar com limites, a convergência entre saberes faculta-nos a reapropriação do conhecimento prévio, mote basilar deste livro. Ainda nesta parte, reorientamos algumas discussões prévias a análise de obras e processos criativos específicos.

Encerrando tal percurso investigativo entre algo visado e constamente redefinido, temos, no texto final, "Teatro e Conceitos: um debate em aberto", uma mais veemente explicitação de questões tratadas nos capítulos anteriores, de forma a se registrar um bem marcado final para este livro em razão do exame mais detido de conceitos e posturas discutidos previamente.

De qualquer forma, todos os textos aqui presentes partem *de* e retornam *a* uma inquietação cuja pergunta é sempre mais importante que as respostas: quais as relações entre arte e conhecimento? Para quem se relaciona multiplanarmente com estas relações, como professor, pesquisador e dramaturgo, essa inquietação projeta o útopico e árduo desejo de ver até onde a curiosidade e o empenho não redundam em silêncio e esmorecimento. E é sobre a sedução dessa vontade de *saber fazer* que espero ter conseguido discorrer neste livro, almejando que um esforço conecete-se a

outro: o esforço de conhecer ao de realizar.

Enfim, desejo que a presente publicação sejá útil para consolidar a ampliação de interesses nos estudos teatrais em nossos países de língua portuguesa, por meio do provimento de estímulos intelectuais e argumentos formativos para a reflexão e realização de processos criativos em artes cênicas.

Concluindo, agradeço à mútua aprendizagem que obtive com os alunos com os quais desde 1995 tive o prazer de partilhar salas de aula, salas de ensaios e apresentações. Em meio a tais demandas, agradeço a companhia sempre instigante do artista multimídia Hugo Rodas, que impulsionou vários dos temas e questões aqui tratados[4]. Mil agradecimentos desde já ao meu colega e já amigo Luís Lóia pela acolhida em Portugal e por fazer essa publicação possível junto a Renato Epifânio. Acima de tudo, nosso amor pela língua e culturas lusófonas nos inspiram em cada página aqui escrita.

Brasília, junho de 2018.

4 Sobre Hugo Rodas, v. as seguintes dissertações de mestrado: 1- de Claudia Moreira de Souza, O Garoto de de Juan Lacaze: Invenção no teatro de Hugo Rodas. Universidade de Brasília, 2007. Link: http://repositorio.unb.br/handle/10482/3299; 2- de Angélica Beatriz de Souza e Silva, Abordagens de processos criativos: o teatro de Hugo Rodas. Universidade de Brasília, 2014. Link: http://repositorio.unb.br/handle/10482/18414 . Além disso, v. MOTA 2011.

PRIMEIRA PARTE

1- SOBRE O CONCEITO DE TEORIA[5]

A aproximação entre Estudos Clássicos e Estudos teatrais tem acarretado a redefinição de diversos conceitos e experiências. Entre eles, temos o de *Theoria*. Recentes pesquisas contextualizam mais efetivamente a atividade que na maioria das vezes se viu relacionada ao campo da especulação filosófica pura.

Segundo Andrea Nightgale "No período clássico*, theoria* adotou a forma de peregrinações rumo a oráculos e festivais religiosos. Em diversas situações, o *theoros*/espectador foi enviado por sua cidade como um embaixador oficial: esse *theoros* cívico viajava para um centro de oráculos e festivais, observava os eventos e espetáculos que lá ocorriam, e retornava para casa trazendo um relato oficial de testemunha presente aos acontecimentos. Um indivíduo poderia também emprender uma 'viagem teórica' por meios privados; entretanto, o *theoros* 'particular'prestava contas somente a si mesmo, e não tinha necessidade de tornar públicas as suas descobertas quando do retorno à cidade. Seja cívica ou particular, a prática da *theoria* abrangia a viagem em sua totalidade, incluindo o afastamento do lar, a experiência de observar e o retorno. Mas no seu centro estava o ator de ver, geralmente focado em um objeto sagrado ou espetáculo. De fato, o *theoros* em um festival religioso ou santuário testemulhava objetos e eventos que eram sacralizados por meio de rituais: o observador adentrava em uma zona de 'visualidade ritualizada' na qual modos coditianos de observar eram revistos por práticas e ritos religiosos. Este modo sacralizado de platéia era um fator central da

5 Reelaboração de texto apresentado à Vª Reunião Científica da Abrace, (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), São Paulo, 2009.

theoria tradicional, e oferecia um poderoso modelo para a noção filosófica de 'ver' as verdades divinas (NIGHTGALE 2004:3).[6]"

O longo texto acima supracitado nos ajudar a melhor contextualizar a atividade da teoria, aproximando-a da atividade cênica.

Ou seja, em termos técnicos, podemos identificar que, antes de sua codificação filosófica, o exercício da THEORIA desdobrava-se em atividades privadas ou publicamente comissionadas de indivíduo ou grupo de indivíduos para participar, observar e transformar em relato um programa de eventos religiosos e/ou performativos.

Como se pode observar, a definição de THEORIA não é pontual: há um conjunto heterogêneo de atos, saberes e deslocamentos, que projetam a complexidade de uma prática cultural específica, cuja matriz é religiosa, mas que se espraia como instituição cívica.

Partido dessa heterogeneidade de base, podemos começar a detectar alguns de seus aspectos mais relevantes. O exercício da THEORIA demanda inicialmente uma "dramaturgia da jornada", com suas etapas de partida e retorno como marcos bem característicos. Ao se colocar em movimento, em transcurso, em partícipe da jornada, o agente da THEORIA inicia o processo cujo limites são ao mesmo tempo as expectativas e os parâmetros que contextualizam a atividade: ir para ter de voltar é o que especifica o agente da THEORIA.

---

6 No original : "In the classical period, *theoria* took the form of pilgrimages to oracles and religious festivals. In many cases, the *theoros* was sent by his city as an official ambassador: this "civic" *theoros* journeyed to an oracular center or festival, viewed the events and spectacles there, and returned home with an official eyewitness report. An individual could also make a theoric journey in a private capacity: the "private" *theoros*, however, was answerable only to himself and did not need to publicize his findings when he returned to the city. Whether civic or private, the practice of *theoria* encompassed the entire journey, including the detachment from home, the spectating, and the final reentry. But at its center was the act of seeing, generally focused on a sacred object or spectacle. Indeed, the *theoros* at a religious festival or sanctuary witnessed objects and events that were sacralized by way of rituals: the viewer entered into a "ritualized visuality" in which secular modes of viewing were screened out by religious rites and practices. This sacralized mode of spectating was a central element of traditional *theoria*, and offered a powerful model for the philosophic notion of "seeing" divine truths".

A dramaturgia da jornada efetiva-se apenas pelo transcurso, pelo cumprimento do circuito de partida e retorno. Há uma experiência na amplitude da jornada que somente a consumação de todo o transcurso atesta que a THEORIA foi realizada. Assim, há uma homologia entre a experiência da THEORIA e a amplitude da jornada.

Logo, a amplitude da jornada e, consequentemente, a da THEORIA, explicita-se pela diferença radical entre os momentos iniciais e finais do transcurso. É pela impossibilidade de haver a completa identidade entre a partida e a chegada que o sujeito da THEORIA precisa por-se em caminho, para além de seu lugar, porque, onde ele está, a THEORIA não se realiza, e, no espaço de emergência da observação, lá mesmo a jornada não se completa. Há uma paradoxal dinâmica na configuração das partes da THEORIA: tudo se encaminha para a incompletude de cada etapa, com a não identidade entre agente e local. Em um primeiro momento, o agente da THEORIA precisa dirigir-se para um outro espaço-tempo a fim de dar início ao processo. Chegando a este outro espaço-tempo, ele ainda não atingiu todo o percurso.

Dessa maneira, para o exercício da teoria em sua amplitude o agente exercita-se em um conhecimento que o envolve totalmente, que o leva para um outro tempo e lugar. O deslocamento físico do agente da THEORIA é a imagem da mudança, da transposição necessária que tal conhecimento reivindica. Para que o conhecimento teórico se efetive é necessário que o sujeito participe de algo que não está relacionado ou reduzido ao seu universo familiar e cotidiano. Há, pois, um intrínseco laço entre a THEORIA e seu exercício: participar da THEORIA é tanto conhecê-la quanto conhecer-se.

O segundo momento é o da participação nos rituais. Após a jornada, o agente da THEORIA integralmente deslocado figura um novo desdobramento: entre aquele que toma parte do intenso e variado programa das celebrações rituais e aquele que as observa, descreve, analisa, assimila. Sons e imagens dos cultuantes em suas canções, danças e palavras povoam a mente. Trata-se de um saber testemunhal que articula diversas competências. Alem disso, tal saber está submetido à atualidade da co-presença dos rituantes e do observador. Pois, do contrário, a jornada seria irrelevante. Existe a jornada porque o tipo de conhecimento que se adquire na THEORIA é algo que não pode ser realizado completamente à distancia, na ausência. O agente da THEORIA deve deixar seu lugar : já não está em si e nem onde mora aquilo que vai conhecer.

Dessa forma, a atualidade da performance dos cultuantes promove um contexto experiencial único, irrepetível, que se transforma no horizonte dos desdobramentos do peregrino.

Porém, no prosseguir do tempo de contato com os eventos observados, ocorre uma redefinição do "estranhamento teórico": aquilo que antes era extraordinário e inusual, que acarretava tamanho esforço da jornada, torna-se então o cotidiano, o habitual. A intensa carga de eventos do programa das festividades religiosas lança o agente da THEORIA de um padrão anterior deixado na cidade de outrora para o padrão construído a partir das celebrações de agora.

Se se observar bem, há vínculos estreitos entre os conhecimentos e experiências do agente da THEORIA nas etapas do transcurso e da participação nos rituais: em ambos os momentos há um desdobramento de ações e habilidades, que demandam uma ampliação da percepção que o agente venha a ter de si ao se ver diante de eventos que o colocam nos limites de sua mundividência. Ao partir e ao chegar nos festivais, o agente da THEORIA confronta-se com a abertura provocada pela simultaneidade de expectativas e padrões, do entrechoque entre experiências prévias e novas situações.

O terceiro momento é o do retorno. Tudo que viu e ouviu deve caber em um relato. O relato contém o registro dos eventos e sua apreciação. Aqui temos duas perspectivas, a do peregrino e a de sua comunidade de origem. Para o peregrino, há um intervalo radical entre o relato e os rituais: tudo o que ele disser não vai englobar o que aconteceu. Mas o que for selecionado para ser apresentado é o que ele traz consigo. A construção do relato explicita tanto as experiências observadas quanto a transformação destas em um conjunto organizado de referências. As habilidades em compor esse conjunto conjugam-se com a amplitude dos eventos observados. Daí a segunda perspectiva: o que importa é mostrar para aqueles que não foram aos rituais que eles foram bem representados, que, mesmo que não empreenderam o transcurso para além dos muros da cidade, ainda são capazes de experimentar e dar completude a uma experiência de certa maneira a eles vinculada. O relato é uma experiência de correlação, não se esgotando no conteúdo de sua mensagem, nem na atividade de seu realizador: há algo para além do circuito observado-observador, uma modalidade de saber que parte da unicidade do intérprete mas se encaminha para a comunidade.

Com isso, a jornada do agente da THEORIA é o percurso de atualização de uma série de contradições que definem um conhecimento em

performance. Tal saber processual e peregrino projeta-se como uma via de acesso para muitas das questões que envolvem artistas inseridos na inteligibilidade de seus processos criativos. A realização de pesquisas em artes aproxima-se da produção de conhecimento em processos criativos.

2- CATARSE, RASA, FLOR: CONTEXTUALIZANDO A PRODUÇÃO DE EMOÇÕES A PARTIR DA COMPARAÇÃO DE TRADIÇÕES PERFORMATIVO-MUSICAIS[7]

Há um longo percurso para se melhor compreender a contribuição dos estudos teatrais - no caso, de performances comparadas - para o esclarecimento do procedimento de produção de afetividade em obras multidimensionais, ou seja, eventos interartísticos que demandam uma heterogeneidade de habilidades para sua elaboração, realização e recepção. Estamos, pois, falando de emoções suscitadas *in situ*, em um acontecimento intersubjetivo orientado e definido pela exploração de materiais e procedimentos disponibilizados para uma audiência.

A limitada discussão esboçada sobre os efeitos da tragédia em a *Poética* aristotélica amplia-se na comparação com outros escritos sobre obras dramático-musicais, como o *Natyasastra*,de Bharata, e aos tratados de Zeami[8].

É importante observar que tais textos conjugam fatos de composição (formas de encadeamento dos eventos representados) a efeitos de recepção, demonstrando como eventos performativos são multidimensionais.

Por outro lado, é no detalhamento dos processos de composição, ausente em a *Poética*, que se verifica, nos tratados sanscrítico e japonês, a inteligibilidade dos efeitos por meio de procedimentos dramático-musicais bem especificados.

---

7 Texto elaborado a partir de comunicação apresentada junto ao II Simpósio Internacional Ousia de Estudos Clássicos, Rio de Janeiro, 2008.

8 LEY 2000 também vale-se dos mesmo textos e autores que são foco desta comunicação, mas os concebe apenas com ‘discursos’, com pouca aplicação às atividades que descrevem.

Por meio desse jogo de aproximações e contrastes, podemos melhor contextualizar a amplitude e a complexidade do ato de se propor eventos impactantes efetivados por meio de uma marcação sonora das respostas emocionais. É o que pretendemos discutir neste capítulo.

Inicialmente apresento a conceptualização aristotélica dos efeitos da tragédia, na *Poética* , conectando-as com o trecho do livro VIII de a *Política* (1342a). Em seguida, as propostas de Bharata e Zeami.

Aristóteles

A conhecida e sucinta passagem aristotélica sobre os efeitos emocionais da tragédia vincula produção de afetividade com o arranjo das ações: "A tragédia é a mímese de uma ação em que a virtude está implicada, ação que é completa, de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento diversamente distribuída entre as partes, mímese realizada por personagens em cena, e não por meio de uma narração, e que, por meio da piedade e do temor, realiza a catarse de tais emoções[9]"

---

9 *Poética* 6,1449, b 27ss. Cito tradução em GAZONI 2006: 51. Mais recentemente, algumas vozes se levantaram veementemente em defesa do expurgo dessa passagem de referências à catarse, argumentando que a questão da catarse não contribui em nada para a compreensão do projeto morfológico aristotélico, mas relacionado à trama dos eventos que aos efeitos (SCOTT 2003,VELOSO 2007). Mas, para uma discussão ampla da dramaturgia musical, tanto no contexto ateniense quanto na tradição de realizações audiovisuais, é preciso fazer notar que temas de composição (arranjo das partes) não se desvinculam de questões de recepção (MOTA 2008). Platão, em *A República*, discute em sucessão o modo de apresentação e o *ethos* musical, após fundar a cidade ideal como recusa de tradições performativas. V. MOTA 2007. A exclusão não elimina o problema. A marcação emocional é um procedimento presente em obras dramatico-musicais, discutida e teorizada seja no que se refere à atuação *(Paradoxo do comediante*,de Diderot), seja na dramaturgia (*Pequeno órganon*, de Brecht). A questão é pensar a produção de nexos e vínculos recepcionais em uma situação de representação, como se manipulam expectativas, referências e materiais, sendo a marcação emocional um dos procedimentos utilizados. É em direção à amplitude da cena que a marcação emocional precisa ser indexada. Se se iguala o efeito de obras multidimensionais à marcação emocional, se se inflaciona a afetividade dessas obras, omite-se a compreensão do contexto produtivo, do processo criativo dessas obras, nas quais a marcação emocional é mais um entre os procedimentos e recursos.

Em *A política*, Aristóteles havia afirmado que a música não só como prática educativa e sim como 'catarse, o que seria desenvolvido, aproximando a questão da catarse de seu horizonte audiofocal[10]. No conhecido trecho, após discorrer sobre uma intervenção na *Mousiké* para a formação dos cidadãos e da cidade, Aristóteles afirma que, além dessa uso dos objetos musicais, há outros: "entendemos que a música não deve ser apreendida apenas porque promove uma disposição benéfica, mas sim muitas; na verdade, o seu uso refere-se não só à prática educativa como à catarse; quando tratarmos da *Poética* explicaremos com mais clareza o que entendemos por catarse que aqui empregamos de modo simples"[11].

Com a ênfase na definição da tragédia mais na composição que na recepção, as implicações da musicalidade na produção dos efeitos tornam-se mais rarefeitas[12]. De qualquer forma, esboça-se uma possibilidade, um argumento a ser desenvolvido em projetos que levem em consideração a relação entre produção de afetividade e dramaturgia musical.

Natyasastra[13]

O tratado sânscrito divide-se em 36/37 capítulos, discorrendo sobre os diversos aspectos que envolvem a elaboração, realização, recepção e produção de umas obras que integram canto, dança, música, palavra e atuação. Essa dramaturgia total é exposta em capítulos que acumulam descrições detalhadas e esboços de discussões conceituais de atividades e

---

10 *Política,* 1341 b 38.

11 Arist. Pol. 1341 b - 1342 a . Aristóteles elenca três tipos de usos da música: uma para fins educativos; outro para fins lúdico-representacionais; e um último para "descontração e esforço após o tempo dedicado ao trabalho."

12 Entre os elementos da tragédia, Aristóteles afirma que o mais importante é a trama dos fatos, Poet. 1450 a . ELSE 1957 brada contra a eliminação da música da poética. SIFAKIS 2001:54-71, tenta reverter esse julgamento, apontando rastros de música na poética a partir do conceito de imitação. Mas recentemente DUPONT 2007 fornece uma análise mais detalhada das implicações dessa eliminação metodológica da dramaturgia musical e da performance.

13 Para uma leitura mais detida do *Natyasastra*, v. MOTA 2006. Para o conceito de rasa, v. MARTINEZ 1997 e 2001. Neste último texto, Martinez traduz *natya sastra* como 'dramaturgia?. Está em curso a tradução do *Natyasastra* para o português pelo pesquisador e tradutor Carlos Alberto da Fonseca, na *Revista Dramaturgias*.

conceitos diretamente relacionas à materialidade dos atos e efeitos dessa dramaturgia[14].

Em virtude do caráter compilatório do tratado, escrito e reescrito durante séculos, os capítulos tanto discorrem sobre um dos aspectos determinantes para compreender obras dramático-musicais, quanto acumulam referências aos demais aspectos discutidos ou ainda a discutir. O perfil de *Natyasastra* é o de enciclopédica enumeração de distinções e detalhes relacionados a uma tipologia proposta para cada um dos tópicos. É um verdadeiro esforço de organizar e avaliar dados de tradições heterogêneas, os quais nos remetem para uma intensa e especializada produção dramático-musical. A recolha dessas informações, com o subseqüente detalhamento da fisicidade e das diversas implicações dos atos representacionais demonstra a sofisticação dessas tradições não reduzidas a um lugar, a um estilo de interpretação e a um modelo compositivo.

O dois capítulos sobre a afetividade dessa dramaturgia musical inserem-se nesse projeto de pensar e mapear distinções observadas nessas tradições. Ou seja, é a partir das performances, do contato com um repertório de obras e com sua materialização é que a questão da afetividade, tanto quanto as da caracterização ou da dramaturgia, são expressas.

Nesses dois capítulos sobre a afetividade do espetáculo dramático musical estudado em *Natyasastra* há uma complementaridade entre o detatalhamento das emoções em situação de performance, suscitadas pela atividade dos agentes cênicos, e afetividade não representacional, presente no cotidiano. Este passo é fundamental na proposta de Bharata. Pois as emoções produzidas em cena não uniformes: elas são heterogêneas, em função de suas fontes e de suas combinações. A complexidade da marcação afetiva nas obras multidimensionais investigadas no *Natyasastra* manifesta-se na mútua implicação entre o representacional e não representacional. A

---

14 Veja-se ordem dos capítulos: 1-4 origens míticas do drama musical e relações entre o drama e rituais propiciatórios; 5-programa das performances.;6-Rasa;7-Bhava;8-13 corpo em performance;14-tipologia do repertório e mapeamento de estilos regionais;15-19- verbalidade: métrica,vocalidade, linguagem; 20-22 tipologia do repertório (no Ocidente, tópico associado à teoria dos gêneros); 23-23 Caracterização: figurinos, movimentos e gestos das figuras do repertório;27- produção e recepção; 28-33 Instrumentação musical, tipologia das canções; 34- tipologia das personagens e distribuição dos papéis;35 excurso mítico que finaliza o tratado, retomando o início.

discussão e esclarecimento da complexidade da marcação emocional precedem uma seqüência de capítulos relacionados à fisicidade do ator. O amplo detalhamento dos tipos de gestos e movimentos depende da compreensão prévia dos nexos recepcionais. O que o ator faz – *Rasa* – está vinculado ao que o público já tem – *bhava*.

No tratado, *rasa* é exposto por uma analogia com a culinária, com algo fora do mundo do palco. Assim como uma refeição é materialmente heterogênea, composta por vários condimentos e produtos, gerando um sabor, do mesmo modo um espetáculo providencia diversidade de afetos, sendo o sentimento final da obra o que Bharata denomina 'Rasa'. Mesmo podendo-se distinguir emoções, reações, estímulos que acontecem durante um espetáculo e seus correlatos no mundo fora da obra, em termos da realização da performance tais efeitos e afetos conectam-se tão intrinsicamente que não há mais como distingui-los. O que pode ser separado são as várias modalidades desses conúbios entre as emoções provocadas e as emoções construídas. Em todo caso, a atividade do agente dramático direciona-se para suscitar tais efeitos que são previamente distinguíveis e materialmente produzidos.

Assim, antes de se exercitar no domínio de suas habilidades performativas – canto, movimento e posturas - o ator precisa conhecer o mundo, os modos como os homens reagem aos acontecimentos, para depois selecionar e combinar estas referências prévias (*bhava*) em formas e efeitos (*rasa*) que depois são materializados (*abhinaya*) fisicamente.

Desse modo, a amplitude do espetáculo apontado em *Natyasastra* é perceptível tanto em sua realidade interartística, quanto em sua multireferencialidade. Não é à-toa que nos conselhos para que as peças sejam bem sucedidas, Bharata afirme: "os objetos a serem compreendidos são tantos, a vida é tão curta", que críticos, como espectadores bem aplicados ao que observam, devem ser atentos, honestos e capazes de argumentar e raciocinar ao mesmo tempo em que se alegrar quando a personagem se alegra, ou se sentir u desgraçado quando a personagem se sente desgraçada. De outro lado, o ator deve ter inteligência, tônus, beleza física, *timing*, sentimentos e emoções, idade apropriada para o papel, curiosidade, disposição para aprender, lembrar e entender, para superar o pavor de estar no palco e poder se entusiasmar."

Note-se a complementaridade entre as competências exigidas entre quem faz e que avalia os eventos encenados.

Zeami

O horizonte do projeto intelectual de Zeami difere intensamente dos dois outros analisados. Inicialmente, temos a perspectiva de artista pertencente a uma companhia teatral familiar, o qual se defronta com as tradições artísticas concorrentes e com a sobrevivência estética e econômica.

Os 23 textos atribuídos a Zeami abrangem 30 anos de produção monográfica, iniciada quando ele tinha 38 anos[15].Há uma intensificação da elaboração dessas obras escritas a partir com o passar dos anos, com a retomada e ampliação de questões previamente apresentadas. Tal marco temporal melhor se compreende quando lemos no capítulo de abertura do primeiro tratado escrito por Zeami, o *Fûshikaden*, que há, para cada idade, uma demanda de excelência (flor), e que um ator, que desde os sete anos – idade de começo da formação das habilidades exigidas para o desempenho do Nô – tenha se exercitado nessa arte, ao chegar ao limiar dos 40, deve tanto reexaminar as experiências passadas, quanto se preparar para enfrentar os efeitos da decadência física e desenvolver as habilidades que projetem seu futuro.

Nesse sentido, o escrever nesta idade e mais e mais partir desse ponto crítico manifesta a simultaneidade entre a auto-reflexão e um domínio de conhecimentos que serão transmitidos durante um tempo em que o artista encontra em consagração pública e excelência na execução e consciência dos atos.

Dentro desse horizonte, Zeami escreve para explicitar o domínio de uma tradição interpretativa determinada. Essa fenomenologia do processo criativo para a cena expressa-se heterogeneamente: temos tipologias e classificações, conselhos, exame da tradição oral, uso e discussão de textos e doutrinas não estéticas, entre outras fontes e meios de organização de sua escrita.

A questão da marcação afetiva ou das emoções em situação de representação não é enfocada em um capítulo exclusivo em seus tratados[16].

---

15 GIROUX 1981:85-103.

16 Em muitos textos dessse livro, especialmente os que integram a segunda parte, o termo 'representação' é utilizado como sinônimo da obra teatral, seja em sua encenação, seja em sua composição. Mesmo sabendo da implicações críticas do vocábulo, decidi não excluí-lo, fazendo notar do que não compartilho: 1- que acato as artes da cena ou artes performativas como instâncias de rea-presentação de algo, como esvaziadas de sua materialidade; 2- que alterando os conceitos,sem

A afetividade não é um tema tratado em si mesmo, mas aparece sempre relacionada à discussão e compreensão da atividade do *performer*. As emoções do espetáculo apenas existem com um subtema relacionado com a materialização do espetáculo por meio do ator.

Essa inusitada abordagem não nega a existência de emoções, nem muito menos justifica uma reduzida postura intransitiva e autoexplicativa de eventos multidimimesionais. A prevalência do trabalho do ator sobre outros tópicos relativos à arte teatral manifesta um ancoramento dos julgamentos e reflexões de Zeami: só faz sentido falar de algo performativo a partir do momento que se trabalhe com algo que dê coerência ao processo que se investigue.

Este ancoramento, contudo, não limita ou elimina a amplitude do evento. Antes, é a partir da compreensão de que tudo que se mostra precisa ser realizado de algum modo, precisa ser organizado em sua efetivação, que a base performativa da abordagem de Zeami não se confunde com o indivíduo-ator ou sua difusa e redundante idealização.

Daí a flor. Em sua ambivalência, a imagem da flor é utilizada em diversos contextos para traduzir distintos aspectos da formação do ator e da amplitude do espetáculo[17]. Como o ator é o espetáculo, a diversidade de procedimentos e habilidades que é apresentada por Zeami acarreta a compreensão dos parâmetros do espetáculo. A flor, *hana*, é inicialmente o aspecto da figura que se representa (o velho, o louco) vista na seleção de seus traços que a melhor definam[18]. Ou seja, a atuação articula-se com a configuração. Essa configuração é conhecida pelo ator e pelo público. O ator precisa explorar o espaço entre configuração conhecida e sua habilidade em tanto se valer de suas habilidades para concretizar o modelo, quanto ampliar a percepção deste, enriquecendo o repertório ao diversificar as expectativas

---

arterar os argumentos, estaríamos de fato alterando o modo de ver as coisas. Ainda, ao não apagar o termo 'representação', indico que no momento da elaboração destes textos – entre 1999 e 2004, principalmente, ainda possuía um lastro formativo maior vindo da área de Letras e Filosofia que das artes cênicas, o que se alterou a partir da participação em montagens de óperas e músicas a partir de 2004.

17 A 'flor' pode se referir: I- à excelência do *performer*; II- à própria performance, como algo que aparece e se mostra em sua organização; III- ao efeito dessa organização sobre uma recepção.

18 Sigo de perto discussão em SIEFFERT 1968:70-75.

de recepção do tipo. Cada um dos papéis possui sua configuração, expectativas e dificuldades para a sua realização e ampliação de interesse. Assim como a flor, aquilo que se espera do papel, há a flor no modo como este papel é realizado, e outra flor no modo como ele é recebido.

Na discussão dos papéis de possesso e demônio isso fica bem claro. Se o ator se entrega a estes papéis, que demandam uma complexidade de movimentos a sua execução para que se produza um impacto na audiência e vale-se predominantemente de uma intensidade que apaga a percepção da configuração, vai fazer com que haja perda de interesse por parte da platéia. A dificuldade reside em reunir, no caso do demônio, por exemplo, impulsos antagônicos do horror e da atração, ou, na imagem de Zeami, que afirma: provocar o interesse do demônio é como "o eclodir de uma flor sobre um recife". Tanto que se o ator apenas apresentar corretamente o demônio, fará um trabalho sem apelo algum.

Nesse ponto, entende-se que flor conecta-se a flor, e o uso de uma imagem em suas várias aplicações aponta para o domínio das aparências, daquilo que se mostra como o campo de discussão e compreensão do ator e das emoções do teatro Nô. A afetividade do espetáculo acopla-se à identificação do que é exibido em cena, do modo como o ator aplica sua formação e suas habilidades para, em situação de performance, explorar as tensões inerentes às escolhas da materialização do papel. O papel não é a pessoa do intérprete, assim como a atuação não é a projeção de uma intensidade pontual dos atos. Cada figura do repertório, nos contextos das peças, e na tradição dos modelos, apresenta uma história de apropriações e transformação das referências a partir das performances realizadas. A audiência afeiçoa-se tanto à qualidade da configuração apresentada, quanto à qualidade do *performer* em reorientar, dentro dos parâmetros da figura, as possibilidades do papel. Daí temos níveis de apreciação, prazeres multiplicados, flores, não somente aqueles relacionados o papel, mas com o evento teatral: a demonstração de habilidades *in situ* a partir dos limites e possibilidades da tradição e do repertório.

Ora, este tipo de afetividade relacionada a uma inteligibilidade de uma atuação em configuração melhor se evidencia quando observamos que o teatro Nô é um espetáculo dramático-musical no qual dança e canto determinam os atos dos intérpretes[19], e, consequentemente, a participa-

---

19 SIEFFERT 1968:165-166.

ção da audiência. O estudo dos papéis vincula-se ao desenvolvimento de habilidades corporais e musicais. Logo, podemos perceber uma paleta de emoções (desinteressante, interessante, insólito, maravilhoso) vinculada à qualidade da interpretação.

Caso extremo é o do último grau: o efeito mais impactante no espectador, a emoção além da emoção, que dará renome à sua companhia, reside em uma ausência de forma, no desaparecimento da configuração, da marca[20]. Mais precisamente, o efeito mais intenso que a dramaturgia musical pode desenvolver na audiência está em uma aparência desprovida de sua tipagem, quando já se realizou o correto e já se identificou a maestria do intérprete e, então, o foco já não está aquilo que antes era reconhecível como o material transformado pelo artista ou o trabalho do artista em transformar tal material. Este novo sem passado, 'pura' aparição, é a *não interpretação*, é a *superemoção*. A negatividade é o absoluto provimento de algo cuja materialidade se aprende no momento ampliado e redefinido dessa performance que ultrapassa as suas determinações produtivas.

Nesse sentido, a fenomenologia que Zeami realiza de uma dramaturgia musical, a partir do efetivo processo criativo para a cena, exibe distinções que, em um momento parecem abstratas, mas que, na verdade, explicitam a especificidade dessa atividade de propor imaginários audiovisuais para uma audiência.

Ainda, segundo MILNER 1996:83, "podemos conceber a flor (nos escritos de Zeami) como sendo um ideal artístico relacionado com a performance teatral. Surpreendentemente, Aristóteles tinha pouco a dizer sobre a performance, e nada de aproveitável sobre os atores. Como um homem de teatro em todos os sentidos, Zeami se preocupa com o que está em curso, com o que os atores dizem e cantam, como se movem e dançam. Em outras palavras, a flor é o ideal de um teórico e teatrólogo, preocupado acima de tudo com a performance"

Zeami explora questões da atuação a partir das implicações da musicalidade da performance que organiza o espetáculo. Assim, "quanto a saber se nossa arte é, em primeiro lugar, etiqueta ou música, ela é antes música.

20 SIEFFERT 1968:132 e 170.

(250)[21]." Mais explicitamente,"pode-se considerar que os dois elementos, canto e dança constituem seu estilo fundamental (158)"

A interseção entre música e atuação promove a 'flor': "assim, a música bela e melodiosa vem da realização suprema. O encantamento (a flor da música) não existe por si. Após ter estudado cuidadosamente todas as formas e ter ascendido ao grau do bem estar, este encantamento transparecerá naturalmente na melodia (208)".

Explorando suas habilidades em situação de performance, o intérprete manipula as expectativas da audiência e, disto, atinge a flor, o efeito da representação: "Se se sentir que o público inteiro espera, com a respiração suspensa, que o ator se imobilize, então deve-se parar com doçura. Mas, se parecer que a maior parte tem apenas um simples interesse, então que ele encontre a tensão de espírito e se imobilize bruscamente. Caso se imobilize contra toda a expectativa do público, nascerá o interesse. Isso é enganar o espírito da platéia. Eis porque é particularmente importante guardar o segredo de suas intenções a fim de não as revelar aos que o assistem (179)."

Como podemos observar por meio da exposição e comparação das propostas, em obras dramático-musicais, os efeitos na audiência são produzidos pela demonstração de maestria dos parâmetros musicais que organizam a atuação. A configuração, a forma adotada é o ponto de inteligibilidade que orienta a resposta emocional. A construtividade do espetáculo manifesta a construtividade do efeito.

3- Do Texto para a Performance: o Drama Grego Antigo e o Carnaval Brasileiro[22]

A aproximação entre o carnaval carioca e tragédia ateniense não se reduz a um rol de imediatas analogias. Tal aproximação entre performances

---

21 Em parêntesis, apresento o número das páginas das citações de Zeami presentes em GIROUX 1991.

22 Texto apresentado ao 2º Annual International Conferece on Literature, Languages & Linguistics, Atenas, 2009.

culturais separadas no tempo e no espaço procura evidenciar as interfaces entre Estudos Teatrais e Estudos Clássicos, com a conseqüente proposição de uma metodologia plural para a interpretação de eventos interdisciplinares e interartísticos[23].

O Carnaval carioca e a Tragédia ateniense, entre muitos traços, compartilham de uma forma de apresentação que explora a situação de contato entre audiência e performances audiovisualmente orientadas. O desfile da escola de samba no Sambódromo e a encenação dos mitos no Teatro de Dioniso manifestam uma sucessão de textos, canções e danças exibidos dentro de limites cronotópicos para uma apreciação de juízes e público.

É sobre tal sucessão de eventos multisensórios que as proposições que se seguem concentram-se, procurando explicitar o jogo de semelhanças e diferenças na dramaturgia musical que articula o carnaval carioca e a tragédia ateniense.

Espaços de representação

O contraste entre o deslocamento dos agentes dramático-musicais e a localização mais determinada da platéia no desfile carnavalesco é o primeiro ponto de partida. Como se sabe, o desfile oficial das escolas de samba é uma institucionalização de atividades festivas que se realizam no espaço público da cidade do Rio de Janeiro[24]. O movimento das ruas para o sambódromo acarreta um controle e regração das representações ao mesmo tempo em que horizonte para criatividade dos artistas envolvidos no processo criativo de se preparar e encenar os sambas-enredos[25].

---

23 SARANA,G. *The Methodology of Anthropology of Comparisons. An Analysis of Comparative Methods in Social and Cultural Anthopology*. Tucson, 2005. H-T, Lehman, O *Teatro Pós-dramático*. Cosac&Naify,2007. ; PAVIS, P. “Theatre Studies and Interdisciplinarity” in Theatre *Research International* 26(2001):153-163.

24 CABRAL, S. *As Escolas de Samba*. Rio de Janeiro:Editora Fontana Ltda, 1974. CAVALCANTI, M.L.V. *Carnaval Carioca, dos Bastidores ao Desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ - MINC/FUNARTE, 1994.

25 AUGRAS, M. “A Ordem Na Desordem: A Regulamentação do Desfile das Escolas de Samba e A Exigência de ‘Motivos Nacionais’.” in REVISTA BRASILEIRA DE CIENCIAS SOCIAIS, 21(1993): 90-103. Disponível em http://www.anpocs.org.br/portal.

É o que se pode constatar no diagrama abaixo[26]

Como se pode observar, o trecho 'pista de desfile' registra o espaço a ser percorrido pelos integrantes de cada escola de samba. Este trecho é cercado pelas duas seqüências de arquibancadas paralelas que dispõem verticalmente o público que acompanha os desfiles.

Ainda, o trajeto horizontal de cada escola é atravessado pelas ruas da cidade, inscrevendo o espaço celebratório e competitivo do sambódromo no espaço político-social do Rio de Janeiro. Desse modo, o carnaval conjuga ordens diversas simultaneamente, trançando-as na realidade multidimensional de sua materialidade estética. A amplitude da cena carnavalesca (cantos, danças, palavras e ritmos) conjuga-se à amplitude de seus contextos.

Mesmo fixando e distribuindo os espaços de atuação e de audiência, o sambódromo vale-se de e redefine o caráter processional das brincadeiras dos foliões: dançando e cantando uma mesma melodia, os grupos de fantasiados partícipes atravessam horizontalmente o asfalto, demarcando os contornos de performance organizada e distribuída em partes[27].

---

26 www.carnaval.com/cityguides/brazil/rio/seating_map_of_sambadromo.htm. Para mais fotos,vídeos e regulamentos do Desfile de carnival no Sambódromo do Rio de Janeiro, v. www.liesa.globo.com/2008/por/02-liesa/02-liesa_principal.htm , e www.tradicaodosamba.com.br/index.html.

27 CASTRO, R. C.R "A iconicidade recorrente:o objeto dos desfiles de carnaval no Rio de Janeiro e as reminiscências dos Cortejos Monárquicos". Trabalho apresentado ao IX Fórum de Estudos Lingüísticos. Disponível em http://www.filo-

Assim, a institucionalização não elimina o caráter público e processional dos tradicionais cordões e ranchos carnavalescos. Há mudança de ênfase diante de uma divisão entre os espaços da audiência e dos *performers*, com a redução, mas não a eliminação do improviso. Uma nova e diferente cronotopia entre os que desfilam e os que assistem ao desfile é materializada. Essa diferenciação se efetiva na montagem blocada das partes do desfile carnavalesco.

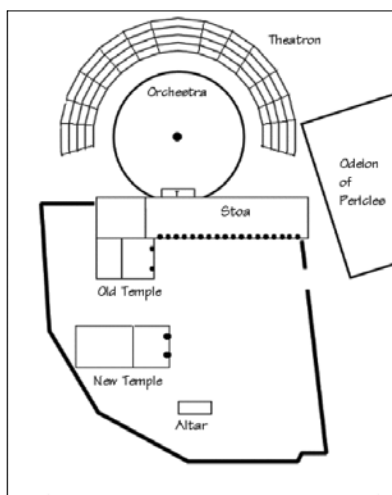
Do mesmo modo, mas com diferentes concretizações o precinto sagrado de Dioniso abria-se aos pulsos da cidade. Como o sambódromo, o espaço aberto da semi-arena do Teatro de Dioniso era murada pelo frontal espaço da audiência e prédios e ruas da cidade ao redor[28].

Veja–se essa sucessão de imagens:[29]

---

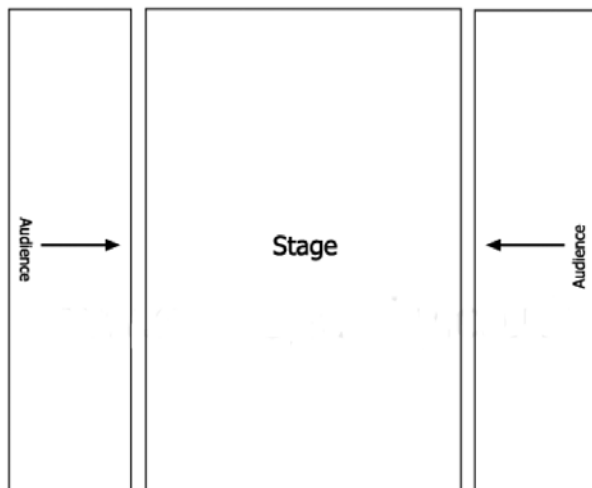
logia.org.br/ixfelin. R.Castro relaciona os desfiles de Carnaval às atividade de autocelebração que D. João VI adaptou da corte francesa, quando a família real portuguesa aportou no Rio de Janeiro em 1808.

28 WILES,D. *Tragedy in Athens.* Cambridge University Press, 1997, p. 23-62. O Teatro de Dioniso encontrava-se em uma concruz de caminhos a partir do centro da cena: ao norte, a Acrópolis; ao leste, o Odeon; ao leste, o templo de Dioniso. Em ASHBY, C. *Classical Greek Theater*. University of Iowa Press, 1999,97-117-,discute-se a inserção dos teatros no ambiente físico das cidades, a partir de melhores condições de luz e calor para intérpretes e audiência. Aqui a topografia encontra o espaço sócio-urbano. Para maiores comentários sobre a relação entre o espaço de representação e os textos restantes da tragédia, v. SCULLION, S. *Three Studies in Athenian Dramaturgy*. Teubner, 1994; REHM,R. *The Play of Space*. Princeton University Press, 2002; e WILSON, P.(Org.) *The Greek Theatre and Festivals: Documentary Studies*. Oxford University Press, 2007.

29 Em ordem: reconstrução do Teatro de Dioniso, www.theatron.co.uk; foto do Teatro de Dioniso em Atenas, http://www.stoa.org/athens/index.html; diagrama do mesmo teatro, www.didaskalia.net/studyarea.

A primeira imagem é uma simulação computadorizada do Teatro de Dioniso, quando ele ainda se constituía de arquibancadas de madeira em relação frontal com área de atuação do coro e dos atores. Notem-se as entradas/saídas laterais, *eisodoi*, pelas quais os agentes dramáticos adentram o espaço de representação. Já a segunda imagem é uma foto que mostra a topografia do terreno em que se encontram os vestígios do teatro. As entradas paralelas são caminhos tanto para o espaço de cena quanto para a cidade. A terceira imagem, enfim, apresenta parte dos prédios públicos que circundavam o teatro. Desse modo, o Teatro de Dioniso dinamiza os limites naturais e urbanos em uma rede de percursos sobrepostos: os caminhos da cidade e os caminhos na cena[30].

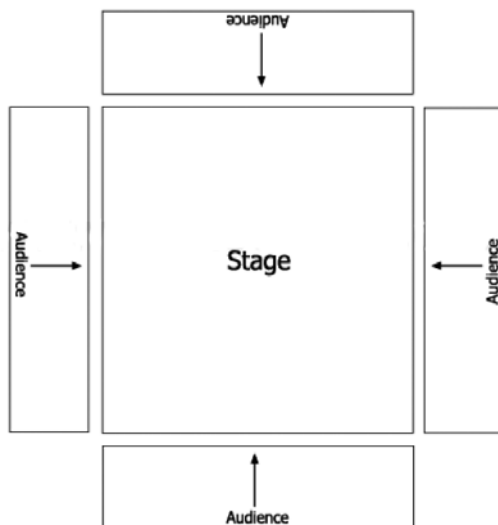
30 WILES, D. A *Short History of Western Performance Space*. Cambridge University Press, 2003.

Os espaços de representação da tragédia ateniense e do carnaval são diferentes modos de distribuir os partícipes de eventos públicos redimensionados por sua institucionalização.

O espaço desfile de carnaval na verdade se efetiva nesse esquema cênico[31]:

O esquema acima registra a distribuição e separação dos integrantes do desfile em relação ao público. A audiência ergue-se nos prédios das arquibancadas como uma cidade. A escola atravessa e divide em duas a audiência, como que entrando na cidade do samba já habitada pelos foliões na arquibancada. A trajetória das alas e dos carros alegóricos funde as duas cidades presentes no sambódromo, intimamente associadas a um evento de ampla magnitude.

Para compreender o espaço de representação da tragédia ateniense, veja-se o seguinte diagrama[32]:

31 Diagrama encontrado em www.scenography.co.uk.

32 Diagrama encontrado em www.sceno.org.

Aqui temos a distribuição da audiência em torno da área de atuação, formando uma arena completa. Todos os lados estão preenchidos pelo corpo do público, que contém integralmente o lugar das performances. Por sua vez, a semi-arena do Teatro de Dioniso fratura essa clausura, interrompendo a possibilidade de total identidade entre a cidade e sua celebração. O flanco aberto, a passagem, o caminho, a rua, logo onde se posicionam as entradas e saídas dos agentes dramáticos, acenam para a tensão entre os diferentes partícipes dos eventos representados no teatro.

Pelos diagramas também fica claro também o diferencial no arranjo das relações entre audiência e área de atuação: o desfile das escolas de samba tem sua horizontalidade expandida, com a abertura ao fim da avenida, enquanto que os agentes dramáticos da Tragédia Ateniense, em virtude de um fechamento maior de suas laterais e frente, tendem a se deslocarem menos em um eixo horizontal que em diagonais a partir de um centro focal na área de atuação, réplica ao arco que circula em 180 graus os intérpretes. Daí o jogo entre ameaça, cerco e fuga/liberação que define muito dos dramas restantes atenienses. O lado oposto ao do centro situado no arco da audiência é o espaço aberto, lacrado, porém, pela fachada do palácio (*skené*)

Partes do espetáculo

Atualmente, a forma de apresentação do samba-enredo segue uma macro-estrutura composta de partes bem distinguíveis. De início temos uma

abertura denominada “Comissão de frente”, no qual um pequeno grupo, na maioria das vezes, de habilidosos *performers* executa uma série de movimentos coreografados, que é repetida ciclicamente[33]. Como um desfile dentro do desfile, essa seção estabelece o contato do espetáculo, introduz aspectos imagéticos e rítmicos do samba-enredo e indica que o desfile começou.

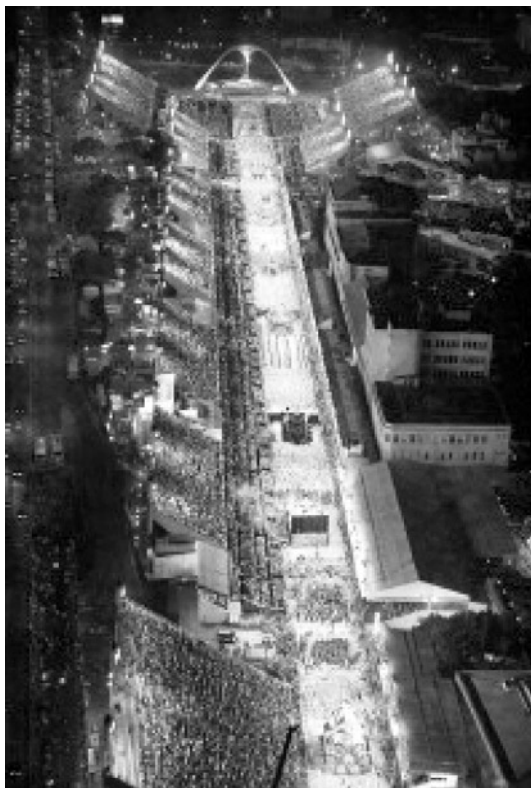
Na tragédia ateniense a abertura do espetáculo também era marcada[34]. Variavam os modos - essa abertura poderia ser desempenha por monólogos, duetos ou entradas corais. Porém, o importante era enfatizar uma referência para a audiência a respeito dos marcos do evento.

Continuando a macro-estrutura do desfile das escolas de sambas, temos a sucessão de alas e carros alegóricos, que interpretam em vários níveis as referências presentes no samba-enredo, como se vê na ilustração abaixo[35]:

33 Historicamente essa comissão de frente era composta pelos membros de destaque da escola que saudavam o público, realizando um trabalho de mestre de cerimônia, ou para defendê-la de rivais e arruaceiros. RECTOR, M. *Código e mensagem do Carnaval, as Escolas-de-Samba*. Brasília: MEC-DDD, 1976.

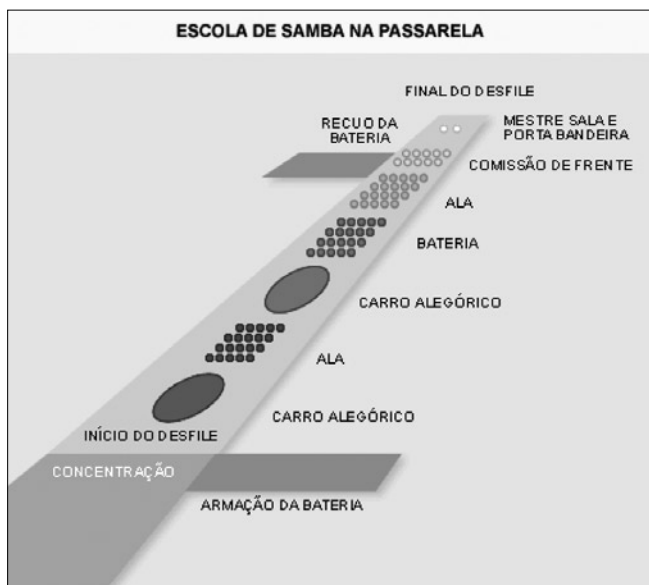
34 A relevância das aberturas era tanta que Aristófanes, em As Rãs (v. 1118-1248), dedica uma cena inteira ao julgamento das habilidades dramatúrgicas de Ésquilo e Eurípides. Conf. MOTA 2008. Do ponto de vista da transmissão dos textos, as partes que mais sofreram alterações são as partes corais e as partes extremas – iniciais/finais. V. ainda MOTA 2017.

35 Foto de Rudy Huhold, site Liesa acima citado.

As alas ocupam horizontalmente a pista de desfile, os carros-alegóricos verticalmente, todos projetando a amplitude do universo representado e as relações da cena com a audiência. Na foto abaixo podemos observar que as alas e alegorias como blocos imagéticos trazem para a pista o samba-enredo[36]. A pista, a trilha dos blocos, é uma analítica do samba-enredo[37]:

Em termos de diagrama, a foto acima pode ser traduzida assim[38]:

36 GOMES, A.H. *As transformações do samba-enredo carioca*. Tese de doutorado defendida na PUC-RJ, 2006. Disponível em http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br.

37 Fonte: www.rio-carnaval.net.

38 Fonte: www.pessoas.hsw.uol.com.br/escola-de-samba3.htm

Note-se como a totalidade do desfile se perfaz em segmentos identificáveis e co-presentes, após a entrada de grande parte da escola no sambódromo.

O texto das peças restantes da tragédia ateniense também apresenta uma sucessão de eventos diferenciados: monólogos, diálogos falados, diálogos verbo-musicais e performances corais. Tais eventos seguem uma ordem de apresentação assinalada no texto, e se definem por diferenças articulatórias e performativas (metros, tipos de atuação). Os blocos de falas das personagens (monólogos,diálogos) registram uma homogeneidade métrica e, disto, uma distribuição homogênea na página, como podemos ver na fala de abertura da personagem "sentinela" de *Agamemnon*, de Ésquilo[39]:

39 Trecho da edição de A. Sidewick, Oxford, 1981. Disponível em https://archive.org/details/aeschylusagamemn00aescrich .

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ.

ΦΥΛΑΞ.

Θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων,
φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἣν κοιμώμενος
στέγαις 'Ατρειδῶν ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην,
ἄστρων κάτοιδα νυκτέρων ὁμήγυριν,
καὶ τοὺς φέροντας χεῖμα καὶ θέρος βροτοῖς 5
λαμπροὺς δυνάστας, ἐμπρέποντας αἰθέρι·
[ἀστέρας, ὅταν φθίνωσιν, ἀντολάς τε τῶν·]
καὶ νῦν φυλάσσω λαμπάδος τὸ σύμβολον,
αὐγὴν πυρὸς φέρουσαν ἐκ Τροίας φάτιν,
ἁλώσιμόν τε βάξιν· ὧδε γὰρ κρατεῖ 10
γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ.
εὖτ' ἂν δὲ νυκτίπλαγκτον ἔνδροσόν τ' ἔχω
εὐνὴν ὀνείροις οὐκ ἐπισκοπουμένην
† ἐμήν,—φόβος γὰρ ἀνθ' ὕπνου παραστατεῖ,
τὸ μὴ βεβαίως βλέφαρα συμβαλεῖν ὕπνῳ·— 15
ὅταν δ' ἀείδειν ἢ μινύρεσθαι δοκῶ,
ὕπνου τόδ' ἀντίμολπον ἐντέμνων ἄκος,
κλαίω τότ' οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων,
οὐχ ὡς τὰ πρόσθ' ἄριστα διαπονουμένου.
νῦν δ' εὐτυχὴς γένοιτ' ἀπαλλαγὴ πόνων 20
εὐαγγέλου φανέντος ὀρφναίου πυρός.

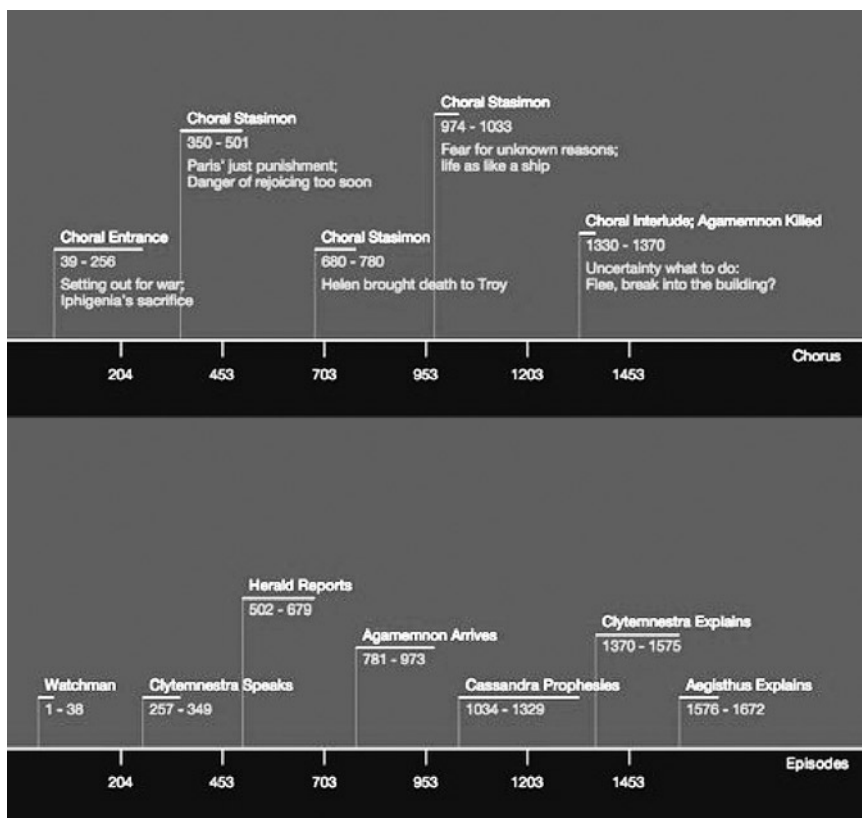
Já as partes corais, em sua combinação de metros diversos, apresentam versos de extensões mais variadas. Como exemplo, da mesma peça, temos a performance coral em blocos divididos entre estrofes espelhadas (Estrofe e Antístrofe), tipo de técnica na qual o desenho rítmico-melódico das danças e cantos performados para um lado do teatro é reapresentado para o outro lado[40]:

40 Trecho também retirado da edição de A. Sidewick, Oxford, 1981. Para uma análise mais detida das cenas, v. MOTA 2008.

ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ.

ὀτοτοτοῖ πόποι δᾶ. στρ. α΄.
ὦπολλον ὦπολλον.
ΧΟ. τί ταῦτ᾽ ἀνωτότυξας ἀμφὶ Λοξίου;
οὐ γὰρ τοιοῦτος ὥστε θρηνητοῦ τυχεῖν. 1075
ΚΑ. ὀτοτοτοῖ πόποι δᾶ. ἀντ. α΄.
ὦπολλον ὦπολλον.
ΧΟ. ἡ δ᾽ αὖτε δυσφημοῦσα τὸν θεὸν καλεῖ
οὐδὲν προσήκοντ᾽ ἐν γόοις παραστατεῖν.
ΚΑ. Ἄπολλον Ἄπολλον στρ. β΄. 1080
ἀγυιᾶτ᾽ ἀπόλλων ἐμός.
ἀπώλεσας γὰρ οὐ μόλις τὸ δεύτερον.
ΧΟ. χρήσειν ἔοικεν ἀμφὶ τῶν αὑτῆς κακῶν.
μένει τὸ θεῖον δουλίᾳ *περ ἐν φρενί.
ΚΑ. Ἄπολλον Ἄπολλον ἀντ. β΄. 1085
ἀγυιᾶτ᾽ ἀπόλλων ἐμός.
ἆ ποῖ ποτ᾽ ἤγαγές με; πρὸς ποίαν στέγην;
ΧΟ. πρὸς τὴν Ἀτρειδῶν· εἰ σὺ μὴ τόδ᾽ ἐννοεῖς,
ἐγὼ λέγω σοι· καὶ τάδ᾽ οὐκ ἐρεῖς ψύθη.
ΚΑ. μισόθεον μὲν οὖν, πολλὰ συνίστορα στρ. γ΄. 1090
αὐτόφονα κακὰ *καὶ ἀρτάνας,
ἀνδρὸς *σφαγεῖον καὶ πέδον ῥαντήριον.
ΧΟ. ἔοικεν εὖρις ἡ ξένη κυνὸς δίκην
εἶναι, ματεύει δ᾽ ὧν *ἀνευρήσει φόνον.

Essa diferenciação métrica entre partes faladas e partes corais, presente no texto, manifesta a diversidade de performances presentes no espetáculo trágico. Uma macro-estrutura de *Agamemnon* exemplifica essa simultânea presença de heterogeneidades rítmico-performativas em sucessão[41]:

41 Diagrama desenvolvido por M. McMenomy (Ohio StateUniversity), e disponível em www.beedocs.com/blog/2008/02/charting-structure-of-aeschylus.html .

A alternância entre partes faladas e cantadas organiza o espetáculo trágico ateniense. Na imagem, na parte superior vemos as partes cantadas; na inferior, as faladas. A audiência acompanha uma série de eventos com definições aurais diversas. O texto, enfim, é um roteiro de distribuição dessas partes, desses blocos de performances.

Como se vê, a linearidade da sucessão das partes do desfile das escolas de samba encontra uma produtiva homologia na divisão em partes do texto de uma tragédia grega. Pois, além da ordem dos blocos, a heterogeneidade das performances também é atualizada. Tanto os desfiles de escolas de samba quanto o texto das tragédias atenienses difundem esse entrechoque entre a montagem de materiais ou seções diversamente orientadas e as expectativas de continuidade do espetáculo. A tensão entre a diferença dos blocos no tempo duplica-se na diferença entre a definição performativa

desses blocos. É como se os espetáculos da tragédia e do carnaval se articulassem em uma série de atrações particulares nos quais o tempo de agora, o impacto e a intensidade do evento deste momento produzisse a juntura das partes. No caso do carnaval, há uma pluralidade de alas e alegorias, com várias funções, não reduzidas a uma redundante materialização do samba-enredo, como a ala dos compositores, da velha guarda das baianas, o carro abre-alas.

Tensões entre espaço de representação e a forma de organização do espetáculo

A partir das aproximações começam as diferenças. Mesmo reinterpretando atividades processionais, tragédia e carnaval são soluções performativas não coincidentes do mesmo problema: como integrar audiência, cena e rua? No caso do Teatro de Dioniso, em Atenas, o espaço define-se entre aquilo é exibido ou oculto: as de entrada/ saídas laterais dos agentes de cena e das atrações conjugam-se com a fachada imóvel ao fundo da área do coro. Cenas de interiores e cenas públicas são apresentadas, com a necessária complementação da audiência que materializa referências verbais, objetos de cena e movimentação dos atores e do coro e identifica os espaços exibidos[42]. Em todo caso, para marcar as seções corais, que apresentam uma maior flexibilidade de tempo e espaço, há uma correlação entre a produção de marcos aurais e performances. É a performance coral que marca as partes do espetáculo[43]. O canto e dança dos membros do coro resitua audiência e eventos. O coro se desloca dentro dos limites dessa frontal contracenação e, encerrada sua performance, recolhe-se para o fundo da cena e resume-se à figura do corifeu dialogante. Esse ritmo de texturas projeta uma densidade transiente, com seções de diferentes perfis rítmico-melódicos. Contudo, estas seções não estão presentes ao mesmo tempo. A grande diferença entre a composição em blocos da tragédia ateniense e a do desfile de carnaval se define em termos da correlação entre os limites do espaço de representação e suas marcas aurais. No Teatro de Dioniso, a audiência assistia a uma

---

42 V. LEY,G. *The Theatricality of Greek Tragedy*.Chicago: Chicago University Press, 2007.

43 Os nomes mesmos das partes das tragédias são baseados em uma relação com o coro: Párodos, Episódios,estásimos. Veja discussão da relação entre textos, dança e performance em. A.P. DAVID . *The Dance of Muses*. Oxford University Press, 2006.

sucessão de cenas e canções, uma por vez : um drama, vários subespaços apresentados, diversas canções performadas. Já no Sambódromo a audiência assiste a uma sucessão de partes do espetáculo integradas sob uma só música que se repete insistentemente. Ao invés do esquema uma cena, uma canção, temos várias cenas e uma só música, o samba-enredo.

A unificação rítmico-melódica do samba-enredo propõe o caráter temporal cíclico do desfile carnavalesco. Durante os 80 minutos de cada desfile, uma mesma melodia é cantada e dançada pelos integrantes da Escola de Samba dezenas de vezes. A entrada e acumulação das novas alas e carros alegóricos na avenida são realizadas pelo impulso contínuo da reiteração das referências imagéticas, rítmicas e discursivas do samba-enredo. A repetição da canção integra partes as alas e alegorias que dançam aspectos das referências. Há um ininterrupto projetar de sons e imagens que se sobrepõe no renovado pulso da bateria e da escola em movimento com seus carros e foliões, acabando por integrar público e artistas.

Conclusões

Como eventos multidimensionais, a Tragédia Ateniense e o Desfile de Carnaval se aproximam como intervenções institucionais para organização de manifestações culturais no espaço público. O tempo e o espaço das performances são limitados, e a divisão dos tipos de participação no evento demarca-se por áreas de atuação e posicionamento. Contudo, estas regulamentações e monumentalizações do espetáculo reinserem o espaço público da rua, da cidade no espaço de representação e na forma de organização dos espetáculos. Com isso, desenha-se o que podemos chamar de Performances Culturais Comparadas, ou o estudo de situações interativas audiovisualmente orientadas a partir de suas dramaturgias específicas[44].

44 MOTA, M. "Dramaturgia musical e cultura popular: apropriação e transformação de materiais sonoros para a cena". *Anais do IV Seminário Nacional Transe: Patrimônio imaterial, performance cultural e retradicionalização*. Brasília: 2003,p. 203-213.

SEGUNDA PARTE

"A cena é um espaço vazio mais ou menos iluminado de arbitrárias dimensões"
Adolphe Appia

1-Preliminares[45]

Em virtude de nossos hábitos acadêmicos, os quais ou dissociam arte e teoria - ou associam arte a uma teoria prévia - muita vezes é esquecido que historicamente 'teoria' e experiência teatral não são referências que se anulam[46]. Tanto o vazio historiográfico quanto a dependência marginal ilustram bem as difíceis relações entre arte e pensamento em nossa tradição Ocidental, o que nos incita a suspeitar que algo de irredutível à discursividade permeia o fazer artístico.

No caso da arte dramática isso se torna mai s patente. Paira ainda sobre ela a sombra do ambivalente 'veto platônico Platão' que, ocupando-se do impacto emocional das artes de performance de seu tempo, procurou tomar, da crítica à teatralidade, a valoração da atividade filosófica[47].

---

45 Esta seção foi toda elaborada entre 1999 e 2001 como um texto introdutório a teorias do teatro na primeira metade do Século XX para publicação que divulgava teorias em diversas áreas do conhecimento. Para este livro, atualizamos a bibliografia e inserimos alguns comentários, preservado seu caráter de balanço histórico-crítico e estilo conceptual.

46 Como vimos no início da primeira parte, deste livro, na discussão sobre *Theoria*.

47 Ambivalente, pois há um discurso antiperformativo vazado em formas dramáticas. V. THEODORAKOPOULOS 2003, MOTA 2009, CHARALABOPOULOS 2O12, MOTA 2013, STERNE 2014.

Seguindo-lhe, temos a tentativa aristotélica de formular uma definição de literatura recorrendo à tragédia como material modelar, o que legou-nos não só a *Poética* como também a persistente prática de se legitimar intelectualmente um fazer que articula a integração de outras capacidades e atos para sua realização[48].

Desde a Antigüidade, pois, a teatralidade provoca e se constitui em um horizonte para o pensamento. Ainda que, com o passar do tempo, a situação se inverta, e a representação dramática se torne tema e aplicação para teorias não comprometidas com o contexto produtivo da cena.

De fato, a defasagem entre a apreensão intelectualizada do drama e sua experiência encontrou na segunda metade do século XIX seu ponto crítico. O programa naturalista, ao defender a modernização das artes, utilizou-se da cena como aparato para investigar as mazelas sociais com o máximo possível de verossimilhança[49].

Tal urgência temática, porém, não levou em conta a contextura expressiva concreta que possibilitasse tamanho empreendimento. Foi preciso, pois, reduzir as dimensões da teatralidade para viabilizar a expansão do temático[50]. O recurso da cena naturalista foi incrementar a atividade verbal do ator, que representava as idéias de uma voz autoral avessa a qualquer diferenciação entre as contingências físico-expressivas de um palco ou de uma tribuna. Como bem afirmou Gerd Borheim "o palco deve ser um substituto exato da realidade. No teatro o espectador deve esquecer o teatro[51]". É o que chamamos de "pressuposto de transparência da cena[52]".

Com isso, a realidade de palco bruscamente se reduziu à palavra da personagem[53]. A palavra tornou-se ao mesmo tempo o meio primeiro

48 Para uma recente descontrução do aristotelismo aplicado às Artes Cênicas, ver DUPONT 2007.

49 Atualizo aqui uma abrangente visão dos processos dominantes tais quais serão o alvo crítico dos autores que serão enfocados nesse seção. Entre versões dessa narrativa e rediscussões da historiografia teatral, temos FISCHER-LICHTE 2004, POSTLEWAIT 2009.

50 Neste sentido, as proposições de Meyehold procurar reverter esta redução da teatralidade.

51 BORHEIM 1969:13.

52 Adapto aqui a discussão de DIXON 1998 e sua crítica ao 'polimento das imagens' na era da comunicação digital.

53 MOTA 1998.

de acesso ao que acontece em cena bem como único veículo de interação entre as personagens. Sendo a cena um reflexo do mundo extracena providenciado pelo autor, a personagem é a unidade de seu caráter e de sua ação. Ao falar, torna inteligível para o público os problemas deste mundo. Essa sobrecarga na palavra transformou os atores em verdadeiras cabeças falantes, limitando a corporeidade e,disto, o campo maior de ação. E o mundo representado restringiu-se a veicular e reforçar as causalidades que a voz autoral propunha.

A recusa do programa naturalista ao fim do século XIX vai impulsionar o agudo criticismo do século posterior. Temos, pois, para melhor compreender o século XX, a interdependência entre a refutação de toda qualquer injunção programático-intelectual à obra dramática e a busca incessante das motivações da própria linguagem teatral. Trata-se da formação de um contexto reativo no qual a definição do que se quer passa pela oposição ao que se nega. A reteatralização da experiência dramática se faz às expensas do cadáver de seu anti-modelo. Desse modo, não serão surpreendentes as sobreposições, repetições e os radicalismos que sobrevierem bem como uma altissonante desconfiança de uma abordagem racionalizada da cena por muitos praticantes do teatro. Da recusa da idéia vai-se para a abstração de um fazer puro, sagrado.

Este contexto reativo determina uma tradição nova que se forma sob a égide da ruptura e que pouco a pouco vai sendo hegemônica. Mais propriamente, a crise da cultura contemplativa ocidental, marcada pelo arrefecimento da exposição do desejo em situações concretas, é agora refutada pelo culto dessa crise e por alternativas a serem experimentadas. Então, temos a sobrevivência de formas críticas antigas e a indefinição e abertura pontual para novas expressões.

Da busca de alternativas delineadas, temos a turbulência criadora e destrutiva que sacudiu o século XX. A iconoclastia desfraldada não lançava ao chão somente valores: colocava em cheque nossas estratégias de inteligibilidade. A negatividade repõe as razões de uma insatisfação anterior ao que se recusa. Pouco a pouco todos os setores da cultura ávidos em modificar suas posturas interpretativas e seus focos de referência vão se valer do drama[54].

---

54 Não entro aqui na discussão da terminologia de inspiração hegeliana proposta por Hans-Thies Lehmann (LEHMANN 2007). Sobre o signo do 'drama', 'dramático', indico uma generalização de situações e conceitos provindos dos faz-

Daí pode-se dizer que o século XX foi a 'Idade de Ouro' da teatralidade. Para ele convergiram condições técnicas e ousadas propostas e realizações estéticas que efetivaram seculares sonhos de representação. O extensivo e cultivado senso de ruptura com a tradição que a modernidade teatral empreendeu determinou a exploração de diversas possibilidades expressivas bem como a alteração de regras e modelos de execução e recepção.

Tal expansão da teatralidade tem proporcionado aquilo que podemos denominar *paradigma dramático*. Ou seja, frente à inumerável sucessão de diferenciações que o teatro moderno pôs em circulação através de seus experimentos e escândalos e decorrente e intermitente debate nos diversos meios de apropriação e divulgação do conhecimento, as chamadas Ciências Sociais foram procurar modelos heurísticos para reorientar suas táticas e práticas interpretativistas[55]. O emblemático *topos* "o mundo como teatro" (*teatro mundi*) parece aqui ter encontrado sua aplicação[56]. A pressuposta evidência imediata do drama e suas implicações emergiram como horizonte

---

eres cênicos e de sua recepção intelectual para diversos outros contextos artísticos e ideacionai, e que não se reduz à *tricotomia* pré-dramático, dramático, e pós-dramático. A proposta de Lehmann parte de uma mapeamento de produções artísticas européias entre os anos 60 e 80 do século passado, enfatizando justamente as produções neste período. Em nosso caso, a percepção de um movimento "rumo ao drama" assinala não uma série de eventos dentro do campo das artes cênicas ou para além dele: temos uma toda uma longa tradição de eventos interativos, que também se manifesta em uma cultura hodierana ávida de intensificar seu espelhamento. Daí essa cultura se traduzir em mega-conceitos com o de 'performance', como antes o foram os conceitos de 'estrutura'ou de 'discurso'. Sabemos que o conceito de 'drama'possui toda uma carga semântica relacionada com um estilo interpretativo e que nomeava os antigos estudos cênicos, quando eles eram uma província de cursos de letras e filosofia. Mas, como se sabe, não basta apagar as palavras para mudar a realidade e a história. E o vocábulo 'drama' demonstra uma viragem histórica para a ação: no contexto ateniense, os agentes cênicos são os *dramontes* (JONES 1962). Desse modo, resignficando o vocáculo, temos uma correlação entre a abundância de novos superconceitos – performance, performatividade, teatralidade, dramaturgia, como se vê em, CARLSON 1996, FÉRAL 2002, FISCHER-LICHTE 2008, FISCHER-LICHTE;ARJOMAND&MOSSE 2014, entre outros. Sobre este último superconceito, v. MOTA 2016.

55 Como se observa nos textos de E. Goffman, V. Turner e R. Schechner, com suas distintas abordagens.

56 CURTIUS 1996, POSTLEWAIT & DAVIES 2003.

explicativo privilegiado, um novo bom senso observacional. Contradição das contradições talvez, pois é quando o teatro se torna mais diversificado e muitas vezes abstrato que ele é naturalizado epistemologicamente pelas Ciências Sociais.

Mais que o elogio desse vitorioso paradigma, procuraremos apresentar momentos teóricos fundamentais para a compreensão da hora e da vez da teatralidade. Escolhemos autores que souberam transformar a insatisfação com a herança intelectualista naturalista em uma busca de fundamentos mais seguros para a atividade representacional cênica. Tal busca aproximou processos criativos para a cena e explicitação compreensiva das relações entre composição e performance. O contexto reativo contra o qual se situam não permanece como alvo crítico e foco da representação. Ou seja, a reação não é a representação, como em certos modelos performáticos negativos posteriores.

Por isso, vamos nos deter em pensadores-realizadores do próprio campo estético-reflexivo das artes para a cena, com o objetivo de tornar compreensíveis quais as questões que eles discutiram a partir dos problemas enfrentados em suas práticas. Os autores escolhidos (A. Appia, C. Stanislavski V.Meyerhold, E. Piscator, B. Brecht) desenvolveram em suas áreas de interesse tentativas de sistematizar questões fundamentais da representação para a cena. Possuem uma visão integradora, ao apresentar suas conclusões a partir das reflexões do que observavam: procedimentos fundamentais tanto físicos como expressivos para obtenção de um espetáculo. Ao internalizarem uma atividade reflexiva no processo criativo, eles se colocam como teóricos da representação. Posionam-se em um campo de experiências e conceptualizações das possibilidades de realização dramática. As etapas pré-representacionais e representacionais se interpenetram. Os conceitos aprimorados durante as reflexões sobre o que observam e experimentam são conceitos operacionais.

Assim, o momento histórico da teoria teatral do século XX, ao mesmo tempo em que faz irromper uma proliferação de formas como recusa ao fechamento da representação ocasionado pela esquematização da cena naturalista, também movimenta a busca da autonomia do processo artístico cênico, efetivando a teorização de sua prática.

No entanto, frente à diversidade de manifestações cênicas (dança, teatro, performances), vamos nos acercar mais do teatro, neste momento. Creio que muitas das situações encontradas nesta atividade particular

acarretam o entendimento mais amplo da problemática da cena em seu contexto expressivo/operacional.

E, ainda, mesmo não citando realizações, obras concretas, quero frisar que as reflexões e as teorias aqui comentadas estão intimamente relacionadas com práticas e pesquisas de expressão.

Enfim, escolhi me centrar em um autor em cada tópico fundamental abordado para, ao acompanhar mais detidamente sua argumentação, explicitar o horizonte de questões e a conceptualização que emergem na abordagem exploratória da teoria e prática cênicas. A comum busca da autonomia do campo expressivo das artes de espetáculo que os autores modernos enfocados aqui assinalam fornece os pressupostos das operações de sua especificidade. A autonomia é uma bandeira em prol da singularidade.

Tais preocupações metodológicas limitam o escopo deste trabalho, bem como definem seus pressupostos. A realização para a cena mobiliza a constituição estética para a efetivação de sua compreensão. Pois, um fazer para a cena reivindica suportes materiais e operacionais concretos. Há um hiato entre a idéia e sua realização. A resistência da realização à composição determina a performance, corrigindo o processo global. Procuramos, em nossa análise, deixar claro essa produtiva interação entre teoria e representação.

Seguindo tais preocupações metodológicas, os autores lidos não se transformam em dados para uma sistematização teórica *a posteriori*. Ao contrário, a leitura encaminha-se para explicitar o horizonte teórico visado e o campo teórico-prático em construção que os autores escolhidos efetivam.

2- A. Appia: A encenação como renovação da prática teatral

O visionário Adophe Appia (1862-1928) bem caracteriza a emergência da figura do encenador como fator determinante para a teoria e prática do teatro do século XX[57].

57 V. BEACHAN 2004. Para suas obras completas em volumes, v. APPIA 1986-1990. Para uma seleção de seus escritos, v. BEACHAM 1993. Para lista de escritos de A. Appia, v. a coleção Donald Oenslageer na Yale University. Link http://webtext.library.yale.edu/xml2html/beinecke.OENSLAG.con.html#a8. A coleção contém cartas, manuscritos, artigos, ensaios que documentam a vida e a carreira

Com a crise do espaço de representação baseado no chamado palco italiano, que preconizaria uma relação frontal, unidirecional, estática e apassivadora entre palco e platéia em um lugar fechado, todo o processo de se conceber e fazer espetáculos entra em crise[58]. O espaço de representação necessita ser reestruturado, levando em conta a constituição do espetáculo e sua realização. Um espetáculo não tem de se amoldar a um espaço fixo[59]. A pluralidade de formas de representação é correlativa à diversidade de espaços de exibição.

A contradição entre a dinâmica representacional da cena e a pressão por normalidade da forma de apresentação abre a possibilidade de não restringir o representado aos ditames extracompositivos, mas de se determinar a representação por fatores de composição e performance. Não é o espetáculo que tem de encontrar um espaço no teatro, mas é o teatro que tem de estar contido no espetáculo.

Para resolver esta contradição (ou mesmo torná-la representável), é preciso uma mediação entre a fisicidade do espetáculo e a constituição de uma situação integrada de observância, que possibilite a realidade da ficção como algo factível de ser assenhorado pela recepção. O encenador é o agente desta mediação. Uma outra criatividade, diferente da criatividade do autor, co-opera na realização do espetáculo. E, com ele, todo o mundo extramental da função autoral é positivado.

De forma que, na emergência do encenador, a relação autor/ texto/ público é desconstruída, havendo a descentralização das prerrogativas criativas e expressivas que repousavam exclusivamente nas mãos do autor e de seu texto. A representação deixa de ser extensão das ideias de um centro e monopólio de sentido e o texto perde sua função exclusivista de fixação de um mundo homogêneo e fechado.

A. Appia ficou sendo mais conhecido pelas aplicações técnicas de sua obra, relacionadas com a iluminação (luz móvel, focos precisos e variáveis) e a tridimensionalidade da cena (espaço de atuação em relações concretas entre o corpo do ator e os objetos de cena), padrões mínimos

---

de A.Appia. Ainda, para bibliografia de e sobre Appia, v. http://w3.uniroma1.it/cta/file/testi/appia/pdf/20.pdf.

58 PELLETIER 2006, WEST-PAVLOV 2006, WILES 2003, McAULEY 2000, CARLSON 1989.

59 Tema recorrente em autores como V. Meyerhold, B.Brecht, J.Grotowksi(GROTOWSKI 1971,GROTOWSKI 2010)

de encenação hoje largamente adotados. Mas seus escritos revelam um horizonte de questões que se tornaram fundamentais para pensar a realização teatral[60].

Ele partiu de uma situação bem determinada para, a partir disso, construir suas programáticas reflexões[61]. Repensando as limitações da revolução estética produzida pela obra de Richard Wagner (1813-1883), Appia soube caracterizar o contexto de ruptura que estava se formando, fundamentando teoricamente o que o futuro iria reivindicar para ser efetivado como inovação.

A proposta de Wagner, que ia além da ópera, preconizava uma concepção integrada de efeitos para a construção do drama musical. Wagner via nas complexidades inerentes à realização multimídia da tragédia grega (canto, dança, palavra) o impulso de reeducação estética do povo alemão. A obra de arte do futuro deveria ser uma obra de arte total, sendo a dramaturgia uma consciência dos meios para se atingir essa integração. Wagner polemiza contra o sucesso das óperas de G.Meyerbeer (1791-1864) e dos libretos de E. Scribe (1791-1861), mais preocupados em manter a platéia atenta através de isolados e pontuais truques musicais e narrativos, que não aprofundam a tensão dramática e a estruturação da obra. Wagner quer expandir o efeito do drama e suas potencialidades representacionais através da extensão dos parâmetros composicionais.

O convencionalismo dramático da ópera do tempo de Wagner então é atacado como forma de se diversificar as possibilidades da expressão musical. A música, antes dependente de um enredo esquemático, previsível e limitado, agora se oferece como condutora do espetáculo. A estrutura musical e seus efeitos afetivos poderiam romper com o ilusionismo da cena convencionalizada. Ações musicais tornadas visíveis – eis um emblema para a dramaturgia musical de Wagner[62].

---

60 Para a recepção de A. Appia, v. WIENS 2010, SALVADEO 2006, VOLBACH 1961, VOLBACH 1968, MONAGAN 2008, LINDNER s/d, BEACHAM 1985, BEACHAM 1985a, BEACHAM 1994.

61 Com se vê em sua primeiras publicações: *Le mise en scène du drama wagnérie*(1895) e Die Music und die Inscenierung/ Le musique et a mise en scène (1899). Esta última está disponível em tradução inglesa no site www. archive. org. V. BEACHAM 1989, DUDEQUE 2009.

62 No ensaio "Über die Benennung 'Musikdrama'" (A respeito da denominação 'Drama musical'), de 1872. V. DEATHRIDGE&DAHLHAUS 1988, GREY,

Mas aí onde a música se torna visível, em sua exteriorização, é que reside a contradição de Wagner[63]. As soluções pictóricas extremamente suntuosas sonegam ao espectador uma participação maior nessas ações musicais. O extremo realismo da encenação traduzia o caráter espetacular da encenação, sem efetivar o espaço para uma dramatização maior[64]. A intensidade da música era vazada em uma cena inerte e reprodutiva. Como um quadro com legenda, a exuberância visual torna-se uma explicação e um direcionamento do que se pretende representar.

Um novo espaço cênico é preciso, pois. Para as obras performativas não basta mudar os temas, as imagens ou a estruturação. Não basta mudar o texto sem alterar o aparato cênico. A obra nova de Wagner necessita de um novo espaço. O alargamento das dimensões imaginativas proporcionados pela dramaturgia musical de Wagner reivindica uma correlata extensão representacional.

Foi o que Appia viu. A emergência do encenador está diretamente relacionada com a mudança de nossas concepções de obra de arte, sempre associadas com a literatura, com a escrita. O efetivo modo de ser da encenação ilumina o além-texto, a presença irrefutável de um contexto de produção de sentido. A faticidade do que não é só linguagem e estados mentais torna-se determinante. A dramaturgia defronta-se com esse intervalo entre obra e realização. A materialidade e suas irremediáveis contingências saltam aos olhos não só como dificuldades e apêndices à ideia artística.

Tal descontinuidade entre texto e representação, motiva Appia a pensar as implicações estéticas de se levar em conta as especificidades de uma expressão cênica. O pressuposto de uma imediata transparência da fisicidade da cena é refutado. Exigências físicas não podem ser refutadas, mas devem ser integradas à representação. Dispositivos técnicos são marcas de uma revisão de programas idealistas. A inadequação entre a fluidez musical e informações visuais estritas aponta para o desgaste da maneira como a ficção audiovisual era concebida e realizada. O provimento de um drama absoluto - nas palavras de P.Szondi, por meio do qual o percurso narrativo de um agente é preenchido totalmente e o espetáculo é o mundo

1995 e MILLER 2002. Para textos de R. Wagner, v. http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/.

63 APPIA 1981:104-130.

64 V. CARNEGY 2006, ROTH 1980.

ordenado no qual ele qual habita - não mais pode perseverar[65]. A rigorosa distribuição de relações entre personagens e referências espaço-temporais, proporcionando a ilusão cênica da continuidade entre mundo e vida, chega ao seu limite. Wagner havia composto o drama musical, mas não o espaço técnico e representacional deste drama[66].

Chega ao limite também a narratividade do drama. Na dramatização não se está contando uma história. Procedimentos não narrativos são utilizados. A arte dramática não se confina à continuidade causal de acontecimentos pertencentes a uma trama que transcende à representação. O que acontece em cena pertence à outra ordem que a confirmação e encadeamento finalísticos da narrativa. A unidade da realização dramática reside na sustentação de sua recepção e efetividade.

Podemos acompanhar melhor a argumentação de Appia seguindo seu livro *La musique et la mise en scène*[67]*, de 1899*. O livro divide-se em três partes interligadas como tarefas e reflexões que devem ser executadas para a renovação das artes de cena: respectivamente, Appia critica a concepção realista do teatro de seu tempo (século XIX), revê a encenação de Wagner e propõe uma teoria da encenação.

A orientação musical da dramaturgia, uma dramaturgia poético-musical, como Wagner tentou realizar, produz a reconsideração do espectador e do espetáculo de um drama falado - veículo predominante de ideias e comportamentos no século XIX - ao mesmo tempo que, pela partitura musical, rompe com a centralidade do texto e dos atos verbais.

A marcação partiturizada dos contextos emocionais da personagem altera o foco da representação. Ao invés de se sobrecarregar a atuação com as informações que compõem e caracterizam o mundo do palco, uma poética musical para a cena interpreta e mantém a dinâmica que individualiza os motivos pré-actanciais, o debate interno da personagem antes do agir, bem como as respostas emocionais frente aos acontecimentos. A representação não reproduz uma constância referencial, mas produz a interpretação de

---

65 SZONDI 2001: 29-37.

66 APPIA 1981: 10-103.

67 Sigo a tradução em APPIA 1981. A partir de APPIA 1986-1990, orientei a tradução de *La musique et la mise en scène* realizada pelo pesquisador e artista Flávio Café em seu Projeto de Iniciação científica entre 2008-2009, revisado e disponível agora na *Revista Dramaturgias* do número 2 ao 7. Link: http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias .

sua forma através da marcação emocional e cognitiva da audiência. Do projeto de reproduzir com verossimilhança o mundo da vida partimos para a exploração de uma ambiência extracotidiana onde a construção do espectador é desenvolvida. A satisfação do olhar sustentada pelos comentários do ator é bloqueada.

O uso da música como operador dramático determinante refuta os hábitos do chamado teatro literário o qual, desde o Classicismo francês (sec. XVIII) até os rescaldos do Realismo-Naturalismo, propunha que o mundo representado viesse a ser um aperfeiçoamento do mundo vivido.

Rompendo com a subordinação da cena a um tipo de texto que organizava os modos de percepção do mundo, o drama musical exige a coordenação de esforços da platéia para uma experiência singular a ser representada. O foco passa a ser a ficção partilhada.

Em uma obra dramático-musical essa partilha só ocorre através da continuidade da cena em suas variações temporais e afetivas. Todos os heterogêneos elementos do espetáculo (canto, dança, fala, luz, música, pintura) precisam se submeter à duração singularizada de seus efeitos. A mútua implicação dos elementos no espetáculo postula novas atribuições e funções para o material utilizado levando em conta as particularidades físicas desses materiais. Para durar, o espetáculo precisa da integração de seus vários níveis representacionais. O momento de cena é a articulação dessa pluralidade convergente[68].

Para ficar mais claro, Appia toma o uso dos cenários pintados como contraexemplo ao que almeja[69]. Este problema plástico faculta o desenvolvimento de uma nova arte. Por meio destes objetos bidimensionais enfatizava-se uma ilusão abstrata de realidade, pressupondo no que se mostra uma generalizada visão-suporte como subsídio ao que se representa. Não levando em conta a própria realidade de cena e sua configuração para o espectador, ficava-se convencionado que ali existiria algo sem que efetivamente houvesse. Limitava-se o que devia ser visto ao que é mostrado, o que diminui o real representado. O controle do campo perceptivo da platéia está estipulado neste acordo tácito. As grandezas são constantes e absolutas: o grande e o pequeno só podem ocorrer alternadamente. A simulação de terceira dimensão nas estáticas pinturas de cenários é facilmente destruída

68 Sobre o tema, v. GUIDO 2007, BREMNER 2008, ROBERTSON 2009.

69 APPIA 1981:103-130.

pela realidade material dos corpos, pelo movimento da luz e do corpo humano.

Para fazer valer essa óptica redutora, foi preciso arrefecer o próprio alcance do espetáculo. A continuidade da ilusão de um espaço nivelador exigiu a representação de um mundo ficcional compatível. Tudo que é posto em cena leva a marca dessa conformação. A solução visual dos cenários pintados é decorrente de uma proposta dramática que reduz a realidade visual do espetáculo à sua imediata apresentação. Daí os arroubos emocionais e as trucagens de enredo.

Contudo, quando se coloca algo em cena é preciso sustentar sua visão. Para tornar crível aquele painel, verdadeiro discurso da imagem, é preciso que os outros elementos de cena comunguem da mesma orientação. Appia bem explicitou que uma descrição da atividade cenográfica proporciona a compreensão de um produto que não é gratuito, mas que se determina pela orientação estética que o instaura. A fenomenologia da cena nos faz reconhecer que a atividade estética da recepção preconiza uma hierarquia e a cooperação dos diversos elementos integrantes do espetáculo. A complexidade do visto é um fazer tornado possível.

Dessa maneira, melhor que o cenário pintado é a atividade da luz. Luz e superfície pintada se anulam ao invés de se reforçarem mutuamente. O dramaturgo musical pinta com a luz. A flexibilidade e a extensão imaginativa do espetáculo reverberam na plasticidade da iluminação. Em cena objetos físicos reais e presentes desnudam o ilusionismo convencional dos cenários pintados. Objetos não podem ser fictícios porque a luz não tem existência fictícia. O corpo vivo e rítmico do ator contradiz a massa imóvel e distante que se equilibra atrás dele. Os contextos emocionais e suas seqüências e as proporções de sua visualização entrechocam-se com uma bidimensionalidade isolada. A um corpo vivo, a uma música dramatizada, corresponde um espaço temporalizado. A luz, com sua capacidade de revelar nuances multivariadas, proporciona o reconhecimento de profundidades, modificações e fusões que a representação sugere. A luz é matéria e intérprete do espetáculo.

A flexibilidade da luz e as cores a ela associadas possibilitam a pluralidade coerente do novo princípio cênico que Appia teoriza[70]. A intensificação dramática é proporcional a uma economia visual. Distribuem-se as

---

70 APPIA 1981: 131-193.

funções entre os elementos que contracenam entre si. Os atores contracenam com a luz a qual, por sua vez, contracena com a música. A desubstancialização das formas libera a dramaturgia musical para as particularidades do espaço cênico. A visualidade deixa de ser uma evidência para se postar como problematização de qualquer roteiro representacional. A controlada luz no palco unifica e realiza as intenções expressivas

Dali em diante, o espaço cênico é o espaço de experimentação e de concretude estética do artista cênico. Não é anterior ao que realiza, mas é indissociável à representação. Paradoxalmente, a ficção cênica não é uma ilusão, uma atividade mental imposta e sim a proposição de materiais bem escolhidos e correlacionados. O espaço cênico corrige as oposições entre ficção e realidade e refuta uma estética filosófica em prol de uma estética operatória e exploratória. A teatralidade emerge como situação extrema ficcional que, no precário modo de sua existência – visualidade – mobiliza uma complexa atualidade material e afetiva. A unidade do teatro não está mais assinalada nas intenções e ideias do texto de um autor. Em torno do espaço cênico a visibilidade do que se objetiva não será apenas um meio, mas sua própria possibilidade.

Em *L'Ouvre d'Art Vivant*[71], de 1921, considerada seu testamento estético, Appia, agora mais livre do ideal wagneriano, consolida sua teoria do teatro[72]. O contato e a colaboração com os experimentos da Euritimia de Emile Jaques Dalcroze fizeram com que Appia coordenasse a centralidade do espaço cênico ao corpo humano. O ritmo do espaço é interpretado pelo corpo e este modifica seus movimentos e suas formas[73]. Pois, como o corpo humano torna formas pintadas irrelevantes, é a sua performance que cria o espetáculo[74]. O ator e seu treinamento e desenvolvimento físico-

---

71 Sigo aqui tradução inglesa APPIA 1997. Também no site www.archive.org encontra-se diponível uma edição original da obra, dedicada a Emile Dalcroze.

72 Neste livro encontramos a famosa afirmação "a stage is an empty and more ou less iluminated space of arbitrary dimensions"(APPIA 1997:8), que depois será um emblema utilizado por Peter Brook em 1968 em seu livro *The Empty Space*.

73 APPIA 1997:9.

74 APPIA 1997:9-10."The body is not only mobile: it is plastic as well. This plasticity naturally gives it an immediate kinship with architecture and brings it close to sculptural form- without, however, fully identifying itself sith sculpture, which is immobile. On the other hand, it is alen to the nature of painting. A plastic object demands lights an shadows tha are real and positive. Placed before a painted ray

expressivo são agora o foco da reforma da encenação de Appia. A música cede sua imagem para a defesa de um espaço rítmico a ser individualizado pelo intérprete.

Para chegar ao ator, Appia pergunta-se se tempo e espaço possuem algum denominador comum: uma forma no espaço pode se manifestar em sucessivas durações de tempo e essas sucessivas durações de tempo podem ser expressas em termos de espaço[75]. Vendo que, no espaço, unidades de tempo são expressas por sucessão de formas em movimento e que, no tempo, espaço é expresso por sucessão de palavras e sons, Appia promove o corpo vivo do ator, sujeito às suas determinações físicas reais, a intérprete do tempo em forma de espaço. Diferente de formas inanimadas, o corpo reage e realça um paradoxo fundamental da cena: se a música prescreve os movimentos do corpo, o corpo transforma o espaço em tempo[76]. A visualidade do espaço cênico demanda que o corpo torne factível a experiência de uma temporalidade. Há a cena somente quando o corpo materializa essa interação. O corpo do ator contracena com durações e extensões. Existe um momento pré-representacional que atravessa a construção do espetáculo e sobredetermina o horizonte de tudo que vai ser encenado: a fisicidade do corpo.

O espaço cênico é o espaço rítmico no qual o corpo vivo do ator confronta-o, provoca, transformando constrições em possibilidades criativas. Segundo Appia, então, em razão de o corpo ser o ponto de partida e sustentação da realização dramática, como o corpo expressa espaço e, para proporcionar espaço, precisa de tempo, sua atividade é expressão de espaço durante o tempo e tempo no espaço. O corpo é o autor dramático, pois

---

of light or a painted shadow projection, the plsctic body stubbornly remains in its own atmosphere, its own light and shadow. The same is true of forms expressed in painting. These forms are not plastics, but two-dimensional, and the body is three-dimensional; their juxtaposition is out of question. The human body makes painted forms and paited light irrelevant on the stage"

75 APPIA 1997:7,8,13. "Do time and space possess some reconciling element, somo common denominator? Can form in space be manifesed in cuccessive time-durations, and can thse time[durations, in turn, be expressed in terms of space? (...) In space, units of time are expressed bya a sucession of forms, hence by movement. In time, space is expressed by a sucession of words and sounds, that is to say by varying time-durations prescribin the extent of the movement. (...) Movement is the reconciling principle that formally unites space and time".

76 APPIA 1997:38-57.

“Nós somos a peça e a cena”, de acordo com Appia. A produção de tempo e espaço pelo corpo é que torna realizável o evento cênico[77].

Desse modo entramos no palco moderno. A voz de Appia não só ecoou nos trabalhos e teorias dos encenadores como Gordon Craig (1872-1966), Max Reinhardt (1873-1943), Erwin Piscator (1893-1966) como também em outras direções que o teatro foi promovendo (teoria e treinamento do ator). A abertura de perspectivas promovida pela abordagem de Appia, ao formular sua teoria sem se valer somente de estéticas filosóficas ou programáticas, reconsiderando a faticidade da linguagem de cena, impulsionou a chamada autonomia da teatralidade, autonomia esta baseada no conhecimento de suas especificidades. A materialidade da cena não é uma ilustração da expressão dramática, mas um pressuposto de sua realização. A partir da modernidade, é preciso corrigir as ideias por meio do concreto contexto da expressão em cena. O processo criativo agora é um complexo estético-físico.

77 APPIA 1997:53-54:” Space is our life; our life creates Space; our body express it.(...) In order to proportion Space, our body needs time! The time-duration of our movements, consequently, has determinde theri extent in space. Our life creats sspace and time, one through the other. Our living body is the expression of Space during Time, and of Time in Space. (...) We are the play and the stage, becau it is our living body that creates them. Dramatic art is a spontaneous creatrion of the body; our body is the dramatic author”.

3- C. Stanislavski: a ciência do ator e a estética do espetáculo[78]

"É a extrema sensibilidade que faz os atores medíocres: é a sensibilidade medíocre que faz a multidão dos maus atores; e é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes"
D. Diderot

Foi em relação a uma teoria da atuação que o século XX teatral mais se empenhou. Com a busca de sua própria linguagem e conseqüente explicitação de seus suportes e processos expressivos fundamentais, as abordagens cênicas foram buscar na teoria da atuação a concretização de novas experiências agora possíveis. A liberação do campo representacional do teatro, adquirido em função de seu paradigma de ruptura, efetivou o deslocamento do ator da posição de instrumento veiculador de um discurso autoral para se constituir ele mesmo como centro da atividade criativa desempenhada em situação de representação.

Fundamental para apreendermos os caminhos e descaminhos da teoria da atuação é a obra de Constantin Stanilaviski (1863-1938). Procurando esclarecer os determinantes básicos da interpretação para a cena e, a partir disso, proporcionar um sistema de trabalho, Stanislavski compreensivamente forneceu uma síntese de complexas de referências que estão presentes na constituição da atuação. Mais que uma absoluta e regrática canonização de um estilo interpretativo, temos em Stanislavski uma gramática da interpretação que, ao pacientemente analisar e demonstrar procedimentos intrínsecos à atuação, faculta-nos padrões para a descrição da atividade focada assim como parâmetros para sua avaliação.

78 Há vários Stanislavski. Com os novos documentos e com traduções críticas, como em as de Jean Benedetti para o inglês, e o material disponibilizado por E. Vássina e A. Labaki em português (VASSINA& LABAKI 2016). Nosso intento aqui não foi filológico: apenas fazer notar nas obras mais conhecidas aspectos estéticos relacionados com um amplo horizonte de questões das artes da cena.

O contexto reativo de Stanislavski nos oferece uma primeira aproximação à sua obra. A redefinição da presença do ator em cena é uma necessária extensão reativa à estereotipação das interpretações que se tornou marcante com o realismo convencional e comercial das grandes companhias teatrais de meados para fins do século XIX. Apropriando-se de um conjunto de clichês de atuação para causar impacto imediato sobre a platéia, o ator centrava sua atividade nestes artifícios. Não havia singularidade de espetáculo, pois o clichê eliminava a preocupação com a efetivação de uma ficção. O espetáculo se reduzia ao histrionismo do ator. Os momentos isolados de sua aparição funcionavam como a performance do espetáculo. O convencionalismo de seus artifícios impossibilitava a versatilidade de sua performance e, disto, de seu entendimento do processo de atuação.

Esta é uma abordagem incorreta ou inautêntica de abordar o trabalho do ator. Stanislavski denomina os atores que se valem desses expedientes de 'atores de personalidade'[79], que confiam inteiramente na inspiração, produzindo uma *sobreataução*, ou performance exagerada, amadora e ingênua. Substituem os sentimentos relacionados com a representação por emoções pontuais genéricas.

Daí o apego à exterioridade da interpretação. O espaço de representação coincide com o cardiograma do ator. O tempo de sua atuação é o mesmo tempo de sua excessiva conformação emocional. Quando surge e atua, marca sua presença pela sonora visualidade de sua personalidade.

Contrariamente ao fechamento da representação à subjetividade ditatorial do intérprete, Stanislavski faz-nos perceber a descontinuidade entre atuação e representação. A diferença entre o ator e o papel é o ponto de partida para a integratividade dos níveis da representação. O saber do ator será a sua redenção. Conhecendo e experimentando as implicações dessa descontinuidade, o ator se exercitará na compreensão de sua atividade.

Então, entra toda a sorte de confusões quando se começa a ler Stanislavski. Ao defender uma visão mais integral da atuação, ele introduz a dimensão interior da personagem, o subconsciente, o conteúdo espiritual, todas essas expressões ambivalentes e plurissignificativas. Mais que uma

79 Como neste tópico vamos nos concentrar mais nas obras de Stanislavki, uso as seguintes siglas: *PA(A preparação do ator*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984; CP (*A criação do papel*. Rio de Janeito, Civilização Brasileira,1999) e CG (*A criação da personagem*, Civilização Brasileira, 1987). No caso aqui, citamos PA 50-51.

questão de vocabulário ou de tentativa de filiar Stanislavski a uma ou outra corrente de pensamento, tal recurso 'ao interior' procura situar a descontinuidade entre ator e papel através da não transparência da representação. Ou seja, a tentativa de ampliar as dimensões da especifica atividade de interpretar para a cena exige uma compreensão aplicada a si mesmo da impossibilidade de coincidir ator e papel. Essa impossibilidade ao invés de eliminar a representação solicita por parte do intérprete a reorientação de sua atividade para um horizonte que inclua nos seus atos uma transformação dessa impossibilidade na possibilidade mesma da atuação.

Ao mesmo tempo, essa mescla de modos de descrição dualistas aponta a integratividade na qual as parcialidades são expostas em seu improdutivo insulamento e encaminhadas para a interdependência de materiais físicos e emocionais, 'internos' e 'externos' na completa realização da atuação.

Parece mais difícil agora. É preciso mudar o ponto de partida. O ficcional a ser representado não é um dado, mas uma provocação. O ator não tem a personagem antes de estudá-lo e torná-lo visível. A reversão do ponto de vista a partir da mudança do ponto de partida devolve para o ator a operacionalidade dos limites da atividade para a qual ele se destina. O específico ato de representar intervém na modificação do posicionamento do ator diante de sua tarefa. O que Stanislavski faz, ou o que chama seu 'sistema', é explicitar as atividades inerentes ao ato de representar, esclarecendo seu horizonte estético-operativo. Desse modo, a arte tem sua ciência.

Por isso para Stanislavski "o essencial da arte não está nas suas formas exteriores, mas no seu conteúdo espiritual"[80] . Essa afirmativa poderia patentear o que chamamos de paradoxo de performance, pois reagindo contra a exteriorização, a realidade como nos chega a representação, acaba por anular a própria realidade da representação. O que redundaria no reforço do que era criticado no tipo de atuação personalista. A dicotomia exterior - interior, contrapartida cênica do dualismo psicofísico (oposição mente-corpo) desmaterializaria o espaço de representação tornando desnecessária a fisicidade e o preparo para a cena.

Contudo, o paradoxo é aparente. O recurso ao interior é a compreensão da dupla pertença do ator, sua dupla natureza. "Uma é a perspectiva

80 PA 65

do papel, outra é a do ator"[81], onde o aprofundamento da perspetiva do ator é complementar ao conhecimento da diferença de perspectivas dentro de sua atuação. O que vai ser representado precisa ser elaborado a partir dessa dupla pertença ativada antes e durante a performance. Aquilo que não é fundamentado por desdobrada subjetividade torna-se não justificado e artificiosamente mobilizado como apoio onde carece trabalho de base. A cena então toda é exteriorizável em função de seus explícitos fundamentos estudados e testados durante o processo de exploração do papel por parte do ator. O interior é a intimidade cada vez mais intensificada com o papel. Desdobra-se o ator em observador e agente, sujeito e objeto de sua atividade de representação, corrigindo-se, modificando-se para interpretar.

O duplo é a chave de acesso para um processo mais completo. Esse interior como correlato irredutível à reprodução/espelhamento do exterior é ampliado de forma a caracterizar o conjunto de procedimentos implicados no ato de representar. A abordagem mais correta e efetiva desse interior nos fará mais próximos de uma compreensão mais eficaz da interpretação para a cena. Por isso, Stanislavski recomenda 'nunca se permita representar exteriomente algo que você não tenha experimentado intimamente"[82]. O papel não é uma evidência normalizada pelo meu imediato agir. A ficção a ser representada, ao mesmo tempo que é singular, exige do ator a singularização de sua interpretação. A dupla pertença do ator é o diagrama que configura a compreensão e interpretação da ficção a ser encenada. Preconizando o interior em uma cisão mais global da atuação, quer-se apontar para a dupla pertença do ator, para a diferença ontológica entre a figura e o intérprete,diferença esta que repercute na necessidade de procedimentos mais fundamentados para a atuação. Estrategicamente, o elogio do interior é o elogio da diferença entre ficção e realidade e a reivindicação do trabalho do ator diretamente conectado com o conhecimento dos meios pelos quais ele se expressa. É o que chamamos de 'horizonte estético operativo' da abordagem de Stanislavski. Tal horizonte operativo esclarece o idealismo estético que muitas vezes é demasiadamente mais comentado e reproduzido que o contexto de sua utilização.

Se a representação não é uma evidência em sua isolada exterioridade para ator, é a compreensão do modo de ser dessa interioridade que possibilita o acesso ao conhecimento da atuação. A explicitação dos parâ-

---

81 CG 198

82 PA 56-57

metros da atividade representacional torna-se a formação mesma do ator. Desmistifica-se a aura de pseudo-espontaneidade e irracionalidade que cerca o fazer artístico. Stanislavski demonstra que a formação do ator alinha-se ao aprimoramento de sua sensibilidade e conhecimento do que faz. Uma racionalidade estética orientada para a composição e performance, um cógito representacional é experimentado e integrado aos movimentos do ator. De forma que "todo invento da imaginação do ator deve ser minuciosamente elaborado e solidamente erguido sobre uma base de fatos"[83].

Ao passo em que vai justificando todo ato que realiza ao compreender melhor a situação de representação com a qual se relaciona, o ator vai contracenando não só com a figura que ele encena mas consigo mesmo[84]. A reflexibilidade da atuação é adquirida através da continuidade do embate com seu correlato assimétrico, o papel. A dupla pertença do ator agora ganha foros de complementaridade. A fundamentação do papel é uma constituição da experiência do ator. O papel não é um tipo, um simulacro de realidade e sim uma abertura para a compreensão da ficcionalidade a ser representada.o papel não é a concretização ou reprodução de um indivíduo e sim a contextualização de uma atividade interpretativa. Eis o diferencial das artes para a cena: por necessidade da performance, da realização, estas artes se convertem em uma educação integral dos sentidos, das capacidades volitivas e cognitivas ao exporem a integratividade de sua composição. Na performance da arte da cena exibe-se mais cabalmente sua composição. A performance é a estruturação da composição. A complexidade da atuação está diretamente indexada ao diferencial da linguagem para cena. *In loco*, o ator é o suporte da representação e a realização mesma dessa representação. Ele tem de possibilitar a representação, tem de tornar factíveis as condições para que a representação seja compreendida. A interpretação para a cena efetiva a compreensão do espetáculo.

Dessa maneira, quando Stanislavski afirma que " o objetivo fundamental da nossa psicotécnica é colocar-nos em um estado criado no qual o nosso subconsciente funcione naturalmente"[85] de modo algum está prescre-

---

83 PA 96

84 Mais explicitamente PA 197 "O ator deve usar sua arte e sua técnica para descobrir, por métodos naturais, os elementos que precisa desenvolver para o seu papel. Deste modo a alma da pessoa que ele interpreta será uma combinação dos elementos vivos do seu próprio ser". Mais adiante veremos o que é essa 'alma'.

85 PA 295

vendo uma terapia ou uma psicologização do ator, nem muito menos a canonização de um estilo interpretativo. O vocabulário não é o texto. Psicologia e Naturalismo. É preciso saber o referente. A preocupação de Stanislavski é tornar compreensível a atuação revelando sua integratividade estética. A totalidade das capacidades e dos meios do ator se movimenta na íntima relação entre composição e performance. Pois, acima de tudo, estamos lidando com ficções. A reflexibilidade do ator caracteriza o levar em conta a subjetividade em sua reestruturação provocada pela descontinuidade entre o papel e sua realização. Decorrente disso, o 'natural' , a natureza criadora, a segunda natureza do ator, é a compreensão da situação do intérprete agora operacionalizada. A composição antecede e excede à performance. O que se torna natural é compreensão da composição de performances.

Não é à toa que os exercícios e treinamentos empregados por Stanislavski objetivam procuram investigar e internalizar esta composição de performances. Esta internalização da compreensão do processo criativo para a cena, escandaloso "interno", reverte a mística ilusionista do ator, transformando atos expressivos imediatistas em precisas formas de longa duração. Contraditoriamente para alguns, o vocabulário que Stanislavski utiliza ao se referir a julgamentos dos atos decorrentes dessa internalização reveste-se de uma moldura classicizante: "quanto mais delicado é o sentimento, mais exige precisão, clareza e qualidade plástica para se exprimir fisicamente"; "evitem a falsidade, evitem tudo o que for contrário à natureza, à lógica e ao bom senso". A moldura classicizante, tomada de empréstimo do vocabulário das artes plásticas, caracteriza o momento, o efeito da internalização. Este vocabulário não é índice abstrato e genérico de valor, mas indicação do concreto esforço tornado palpável e visível da mudança de ponto de vista do ator em relação à sua atividade. Mais ciente da estruturação de sua performance, seus atos ganhos fôlego de quem abriu seus horizontes aplicando-os à especificidade do que realiza. O natural e o lógico é a exposição da compreensão de sua performance. Esses termos mais "racionais" não são um ideal estético, mas demarcam a inteligibilidade da representação. E são visíveis, exteriores. Note-se como, aparentemente em contradição, Stanislaviski vale-se tanto de termos e expressões 'romantizados', quanto classicizantes.

Aqui entramos na ultrapassagem dessas categorias substantivas e nos concentramos nos verbos. O que realmente temos é uma dificuldade imensa de falar a respeito das representações dramáticas. Por isso, essas categorizações que dividem o mundo em dois – externo/interno, sujeito/

objeto racional/criativo. Stanislavski se utiliza desse vocabulário conhecido para outros fins. E manipula para seu próprio pensar vocabulários ditos científicos, objetivos e idealistas. Para além do ecletismo, temos a constatação não só de uma falta de linguagem para o trabalho criativo cênico como também a persistência nessa linguagem polarizante ávida de estratégias contemplativas, generalizadoras do fazer estético. A arte para a cena denuncia a miopia interpretativa de se tentar hipertrofiar a ficção teatral cena seja por tratá-la como cópia da realidade, seja por consagrá-la como lugar místico transcendente. Incrivelmente o natural e o interno em Stanislavski não retomam um mimetismo restrito nem a mística egolátrica. São atos. Internalização e naturalização descrevem o tempo e o modo pelos quais o ator torna o desempenho consciente de suas especificidades.

Na medida em que internaliza e naturaliza seus atos, o ator "desenvolve uma espécie de controle, como se fosse um observador. Esse processo de auto–observação e remoção da tensão desnecessária deve ser desenvolvido ao ponto de se transforma num hábito subconsciente, automático" inserindo dentro de si um "controlador dos músculos que deve tornar-se parte da nossa conformação física, uma segunda natureza"[86] . A internalização, pois, de uma escuta sensível à composição de performances reflexivamente atinge o ator. Ele não absorve o que entende apenas por contemplar. Ele é colocado em situação de compreender a realização de representações. Assim como a ficção para a cena é uma integração de processos específicos que a efetivam, do mesmo modo o ator vai totalizando sua presença e sua pertença ao espetáculo. Seus atos fisicizam esta compreensão do que realiza. O corpo é o que movimenta essa compreensão. O ator corporifica seu saber, e sua performance é a exibição de um corpo vivo, espetáculo integral de sua aprendizagem. O corpo, como o ator em relação ao papel, precisa explorar essa situação de representação.

Dessa maneira, a fisicidade não é um absoluto. Sua abismática plasticidade precisa levar em conta a exploração orientada de suas possibilidades. Não se trata de uma abstração estetizante, o equívoco estético de não se conhecer o corpo. Mas o conhecer o corpo incrementa-se em virtude da perspectiva de cena, e a motivação estética se aprimora na discussão de seus limites possibilitadores. De forma que é para os parâmetros de composição e performance que uma estética operativa converge, suplantando um idealismo estético ou uma fisicidade espontaneísta.

---

86 PA 124-125

Stanislavski, valendo-se de vocabulários de tradições cindidas, bem procurar integrar essa dicotomia psicofísica em contexto mais produtivo para a atuação. Assim como ele propugnou a predominância da compreensão da composição na internalização, também agora na fisicidade do papel ele atualiza a mesma determinação basilar: "Os músculos devem estar plena e diretamente subordinados aos sentimentos[87]" A composição dos parâmetros de performance, que a composição faz resultar, não fica restrita a uma idéia da cena. Ela estabelece parâmetros para o corpo. A construção do espetáculo que o ator em situação de representação deve compreender e internalizar delimita a performance. A análise e entendimento da composição é uma análise e entendimento da performance. O corpo não é a concretização de uma representação, ilustração de uma idéia. A performance é a interpretação de uma interpretação, configurada para ser representada. De forma que o ator é duplamente diferenciado em relação ao papel seja pela internalização da composição, seja pela performance corporal. No entanto, essa diferença é o que ele vai representar em palco. Para tanto, precisa compreendê-la para executá-la. O próprio corpo do ator então não é uma evidência para ele mesmo.

Assim sendo, "representando, nenhum gesto deve ser feito apenas em função do próprio gesto. Seus movimentos devem ter sempre um propósito e estar sempre relacionados com o conteúdo de seu papel. A ação significativa e produtiva exclui automaticamente a afetação, as poses"[88]. Em situação de representação o corpo torna visível o espetáculo e sua composição. Os atos são atos representacionais que apontam para o contexto de sua produção. A cena mobiliza o corpo para a interpretação do que se representa. A ação significativa, ao mesmo tempo em que adquire outras funções que aquelas coordenadas à fisicidade, também concentra-se no papel. Amplia-se a concretude do espetáculo ao mesmo tempo em que se corrige a autoevidenciação do corpo. O corpo ampliado e posicionado corrige e situa o sujeito ator em sua atividade em cena. O que se perde em generalidade de posturas se ganha na especificidade dos movimentos. A representação realiza a visibilidade dessa excedência das ações significativas. O que se vê em cena através da atuação é essa excedência conduzida e possibilitada pelo ator. O que é excluído é o que não proporciona a integração dessa excedência compreensivamente no espetáculo.

87 CP 125

88 CG 68

Tal economia expressiva[89] do movimento não é uma assepsia movida por um conceito de beleza sublime. Trata-se da funcionalidade representacional do ato adquirido no entendimento da performance através da internalização dos parâmetros da composição. O movimento não é autoreferente. Stanislavski esclarece bem isso ao comentar a descontração dos músculos para a o treinamento do ator. A tensão física que impede o movimento corporal, ou a atuação entulhada de múltiplos de gestos supérfluos, ambas advém do desconhecimento das circunstâncias da representação. Temos três momentos: "tensão supérflua, que vem, inevitavelmente, a cada nova pose adotada com a excitação de executá-las em público; relaxamento automático dessa tensão supérflua, sob a ação do controlador; e justificação da pose, quando por si mesma ela não convence o ator.[90]"

Note-se como a exclusão do supérfluo se relaciona com a integração da performance à composição. O isolacionismo do ato não conectado à compreensão da representação faz com que o ator se vincule a movimentos não justificados, tensos porque sobrecarregados de atos não definidos em virtude de sua ausência de parâmetros composicionais. Daí os apoios convencionais e os clichês da interpretação do ator histriônico. Preso ao tempo de sua aparição tal ator esforça-se por garantir esse momento através da direta negociação com seu público, reduzindo a representação aos artifícios de extensão de seu espaço central e nivelado de atuação. Ele configura-se como um invariante cênico que só pode atualizar a esquematização de sua recepção. A representação e o ator aqui brutalmente coincidem.

Os parâmetros composicionais devolvem à recepção um senso de espetáculo, de duração, de ritmo representacional que ultrapassa e integra os momentos diversos de cena. É isso que é internalizado pelo ator no treinamento proposto por Stanislavski. O ator experimenta e pesquisa sua situação de intérprete, tornando sua fisicidade a exibição de um saber atento e sensível a um senso de espetáculo.

Dessa forma o ator pode guiar seus atos "não por uma infinidade de detalhes, mas por aquelas unidades importantes que assinalam a trilha

---

89 Conf. CG 206 "É preciso ser econômico e fazer uma estimativa justa dos nossos poderes físicos e dos meios que dispomos para traduzir em termos de carne e osso a personagem que interpretamos."

90 PA 124

criadora certa"[91]. A dupla pertença do ator, proporcionando-lhe uma dupla perspectiva em sua atividade, reivindica a busca de uma continuidade de atos em meio à diversidade de referências, de modo a integrar atividades diferentes temporalmente na constituição do espetáculo. A performance do ator interpreta a estruturação do espetáculo. Ao internalizar os parâmetros da composição para melhor interpretá-los cenicamente o ator transforma seus atos em atos representacionais: ações que configuram o ritmo da realização do espetáculo. A arquitetônica do espetáculo – distribuição das partes e suas inter-relações de acordo com um programa de receptividade prévio – é efetivada e possibilitada pelo trabalho do ator com as dimensões estéticas de sua atuação.

De forma que o processo criador é uma aprendizagem e execução de parâmetros estéticos relacionados com a realidade composicional de um espetáculo. Fisicidade e internalização são os atos complementares dessa aprendizagem. Doam-nos um tipo de saber mensurável pela reelaboração que o ator faz do que procura atualizar em cena. De forma que a descontinuidade que há entre ficção e realidade, entre ator e papel é a presença de uma atividade interpretativa que vai aos poucos esclarecendo e exibindo as marcas da aprendizagem do específico fazer concreto que é representar. Entre a representação e o ator existe a sempre renovada relação entre performance e composição. Eis a vida física do papel[92], suja alma é a sensibilidade esteticamente diversificada.

Ao procurar proporcionar bases mais esclarecedoras para a atividade do ator (o que não significa normas absolutas, dogmáticas), algumas soluções parecem polêmicas. Uma delas se relaciona à centralidade das emoções do ator na representação e a perpetuação da chamada quarta parede, ou exclusão da audiência. Um dos principais baluartes da modernidade teatral foi denunciar e procurar abolir essa violenta separação entre cena e platéia. Influenciada pelas irreverentes performances vanguardistas, grande parte dos espetáculos modernos procurou colocar a situação mesma de audiência em questão. Daí a decorrente desconfiança para com Stanislavski.

A recepção da obra de Stanislavski nos EUA (com *A preparação do ator* em 1936) concentrou-se mais na internalização, prolongando o dualismo psicofísico e a separação ator/platéia. Daí esta recepção refugiar-se

---

91 PA 140

92 CP 163

mais no *Actors studio* (Nova York) , fornecendo um tipo de interpretação cinematográfica basilar: a tela do cinema, ampliando as dimensões da figura humana, torna visível e inteligível essa internalização[93]. A tela seria a visão da perspectiva interna da personagem, perspectiva esta aumentada , dessa forma naturalizada como um 'espelho da alma'.(Mas alma de quem?...)

Ora, o que está em jogo é o seguinte: como uma abordagem do trabalho do ator não leva em conta o espetáculo? Essa pergunta só pode partir de quem necessita inserir a audiência em uma modalidade representacional, como o teatro, que nem toma como pressuposta a presença integrante do espectador, pois é para além de indiscutível a sua presença. O público no espetáculo não é um adendo discursivo. Não se pode tornar compreensível a possibilidade do espetáculo sem a constituição de uma recepção. A composição da arquitetônica do espetáculo e o tempo-ritmo (ritmo de representação) [94] de sua efetivação fundamentam-se na proposição de uma audiência que dá forma e acabamento à representação. Mas esta audiência o que é?

Desde o início de suas pesquisas, Stanislavski, procurando superar o pragmatismo das *sobreatuações* dos atores de personalidade, confrontou-se com a questão da platéia. A reversão do interior para o exterior estabelecia uma mudança de perspetiva em relação ao esclarecimento das relações entre ator e platéia. De uma maneira provocativa isso significa que o foco de preocupação está antes com a representação do que com a platéia: "procurem aprender a olhar e ver as coisas no palco"[95], Stanislavski assevera . Em uma hierarquia de suas atividades, que explicita também seu funcionamento, o ator não está diretamente relacionado com seu público, como ele mesmo não está diretamente relacionado com seu papel. O ator determina-se pela compreensão de sua situação interpretativa. A cena configura o horizonte desta compreensão. Mais precisamente "a dificuldade é que estamos simultaneamente em relação com o nosso comparsa e com o espectador. Com o primeiro, nosso contato é direto e consciente ; com o segundo é indireto e inconsciente. E o notável é que, com ambos a nossa relação é recíproca"[96]. Que lógica de distinguíveis sobredeterminações!

93 Agradeço neste tópico as gentis e esclarecedoras conversas com meu colega João Antônio de Lima Esteves.

94 CG 210-241.

95 PA 202

96 PA 220

Ora, o ator executa atos diferentes e simultâneos que expõem a diferença conjunta de referências as quais sua performance atualiza para fazer possível o acontecer da representação. Conectar estes atos como referência que orienta seu entendimento é desde já possibilitar a audiência, a experiência de recepção. Na cena mesma é que a platéia passa a existir como observador em busca de saber sentir o que é representado. Assim, uma coisa é o público, outra é a audiência.

O esforço por parte do ator de aprender a configurar esteticamente suas emoções e seus atos, sua performance durante a preparação de seu papel, isso a partir do esclarecimento de parâmetros de composição finitos, em nenhuma momento é um atividade solipsista, fechada sobre a sua "realidade interna". A continuidade da representação se faz na continuidade da observação que atualiza a estrutura arquitetônica do espetáculo. O empenho em tornar representável seu papel é a internalização de uma perspectiva de audiência. Não há uma platéia como evidência pré-dada, que não é modificada pelo espetáculo. A lembrança da platéia é já a menção de seu esquecimento. O desdobramento do ator compreensivamente trabalhado é uma teoria e uma prática da recepção.

E para terminar um último tópico: a questão do subtexto. Um tópico central da crítica modernista teatral é a recusa centralidade do texto na representação, ou mesmo a recusa completa do texto. A prática do teatro literário, alvo dessa recusa, era subordinar os atos de representação a um texto. Mas o texto não é o problema, e isso é o que foi pouco debatidoa questão é o que é texto para teatro e como trabalhar com textos em construção de espetáculos.

Da mesma forma que o ator não é a personagem, o texto não é uma estrutura autônoma. Participa da representação não só como material, mas como explicitação dos parâmetros compositivos para a performance. Será analisado pelo ator com a mesma voracidade, da mesma maneira que o corpo e a representação. O que vai ser posto em cena não é o texto e sim a interpretação do texto.

Para diferenciar o texto do autor e o texto do ator e o espaço de mútua implicação de ambos que a performance realiza, Stanislavski utiliza o procedimento de buscar o subtexto do texto. O subtexto "é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores dentro de uma peça e de um papel. É o subtexto que nos faz dizer as palavras que dizemos em uma peça. (...) A palavra falada não vale por si mesmo. Quando faladas, as palavras vêm

do autor , o subtexto do ator. Cabe ao ator compor música dos seus sentimentos para o texto do seu papel e apreender como cantar em palavras esses sentimentos."[97]. O subtexto está no texto, mas o desempenho dele é feito pelo ator. O texto é analisado e reestruturado pela compreensão dos padrões representacionais nele implicados, assim como a composição é estudada em seus parâmetros para a performance. O subtexto é o contexto expressivo do texto, as orientações estético-operatórias do espetáculo, marcas da arquitetônica da representação. O subtexto integra o ato de fala em uma exibição dos suportes expressivos do espetáculo. Os vários níveis do texto atualizam a produtiva complexidade de perspectivas do espetáculo. As palavras escritas são modificadas pela interpretação do ator que transforma em espetáculo estes padrões, parâmetros do contexto compreendido. Não se trata de ler entrelinhas, mas de fazer com o texto o que realizaou com as emoções e com o corpo: justificar cada ato como um conhecimento conquistado e ativado na expressão.

Assim a oposição entre texto e espetáculo é superada desde que o processo criativo para realizar uma representação seja não uma recusa peremptória disto ou daquilo e sim um esforço para contextualizar os procedimentos de composição e performance para a cena.

O que sobredetermina tudo é a realização do espetáculo. Stanislavski viu isso muito bem. A formação do ator tem pressupostos em uma estética relacionada com específicos e inteligíveis momentos de um processo criativo. A representação é limitada pela exploração de suas possibilidades.

97 CG 137-139

4- V. Meyerhold: A materialidade do evento cênico[98]

"Precisamos de formas novas. Formas novas são indispensáveis e, se não existirem, então é melhor que não haja nada"
Tchecov, *A Gaivota*,[99]

Quem se defronta com as fontes para o estudo de teorias em Artes Cênicas no século XX precisa sempre estar atento ao contexto da produção de tão beligerantes e multiformes textos. Tais textos se apresentam em uma heteorgeneidade tanto de suporte, quanto de ocasião são entrevistas, cartas, anotações de ensaios, listas de exercícios, registros estenografados de falas durante ensaios, manifestos, poemas, romances, diários, entre outros exemplos. A diversidade de formatos já nos previne a respeito de qualquer tentativa de se unificar tematicamente ou formalmente essas fontes, na busca vã de se encontrar um modelo único do que deveria ser a 'teoria teatral'.

Diante disso, é preciso sempre levar em consideração tal aspecto circunstancial da teoria teatral. No lugar de uma presumida universalidade ou aplicação a qualquer situação em qualquer momento, os textos que temos de pensadores e artistas sobre aspectos da prática artística cênica se definem a partir de contextos bem concretos, mesmo quando procuram estabelecer diálogo com ideias de vários campos do saber ou se determinam como programas estéticos.

Como se pode bem observar, a explosão da teatralidade no século XX fez também irromper uma massa de textos relacionados a processos criativos específicos - escritos não destinados a reproduzir prévias distinções e problemas presentes nos manuais de estética. Ao tentar deixar de ser uma

98 Redação ampliada de comunicação ao V Congresso Brasileiro de Pesquisa e PósGraduação em Artes Cênicas, Belo Horizonte, 2008. Após essa data saíram as publicações dos seguintas obras que em muito corroboram e redimensionam alguns dos argumentos e referências aqui utilizados: *Meierhold*, de B.Picon-Vallin (Perspectiva, 2013), e *Teatro Russo. Literatura e Espetáculo*,organizado por A.Cavaliere e E. Vassina (Atelie Editorial, 2012).

99 Fala da personagem Trepliov (*A Gaivota*, Tchecov), interpretado por Meyerhold na montagem do Teatro de Arte de Moscou, em 1898, dirigida por C. Stanislavski, que interpretou a personagem Trigorin .

província da especulação filosófica (ou, muitas vezes, pseudofilosófica), o campo das Artes Cênicas viu-se diante de um processo de auto-reflexão, procurando explorar novas experiências e novos objetos de pensamento.

Nesse ponto, é preciso entender o que podemos denominar "contexto reativo das artes de ruptura". Se a conhecida fórmula "a ruptura com a tradição tornou-se a tradição da ruptura" for melhor compreendida, vemos que a retórica negadora das primeiras décadas do século XX, revigorada a partir das neo-vanguardas dos anos 60, constrói-se na necessidade do referente da recusa. Simultaneamente, o discurso e o fazer projetam-se sobre o material e sua transformação de agora e a recepção das práticas e convenções de outrora. Assim, parte do que se nega é apropriado no que se posteriormente se afirma.

Um sintoma disso é o chamado 'não realismo'. Com o avançar do século XX, mais que uma proposta de trabalho, o conceito generalizou-se, tanto que se transformou em critério de valor, dividindo o mundo entre duas metades: a boa, experimental, não realista, e a má, realista, tradicional.

Do lugar em que estamos, nos albores do século XXI, parece não haver mais sentido em dizer o que as pessoas devem fazer, ou se tal teoria ou técnica é melhor que a outra. O desafio de hoje é, diante de tanta informação e disponibilidade de técnicas e materiais documentados, procurar efetivar a consistência de um trabalho criativo/investigativo, seja qual for sua orientação.

Mesmo assim, podemos escutar ainda forte o clamor profundo de gente que insiste tomar textos escritos por artistas e pensadores das diversas manifestações da teatralidade como uma doutrina suficiente na formulação discursiva, ou expressão insuficiente de uma proposta aplicável a uma atividade concreta ou a uma discussão conceptual.

A partir da consolidação de cursos superiores e pós-graduações em Artes Cênicas, o renovado encontro com os multiformes textos de teoria teatral tem provocado uma recepção que generaliza estereótipos intelectuais. Propostas, conceitos e ideias defendidos por Stanislavski, Meyerhold, Brecht e Grotowski, entre outros, são retirados de seus contextos, do embate de propostas e estímulos intelectuais dentro de processos criativos, para se tornarem emblemas de posturas e imposturas tidas como 'acadêmicas'. Sob a justificativa "está escrito", abalizam-se formas de apropriação superficiais da tradição teatral do século XX. Ao fim, resta apenas o discurso vazio do

‘ir contra’, como se apenas esse impulso produzisse conhecimento e sustento para empreendimentos complexos e duradouros em seus efeitos.

Contraditoriamente, temos o seguinte: no processo de autonomização das artes da cena houve a necessidade e ímpeto cada vez mais dilatado de se contrapor ao que quer impedisse uma expansão reconfiguradora de conceitos, práticas e comportamentos. Mais tarde, quando essa mesma tradição torna-se objeto de estudo e sua discussão institucionalizada, grande parte do material produzido e dos debates realizados expressa apenas tensões epidérmicas, oposições imediatas, muitas delas construídas em função de um tratamento discursivo das fontes. Ou seja, a mera defesa do aspecto conflitivo e antagonista das teorias teatrais elimina os conflitos, as disparidades.

Se tudo é beligerante, oposicional, nada é beligerante e oposicional. Se se generaliza a ideia de que a elaboração da teoria teatral ou do próprio fazer teatral é estar apenas contra alguma coisa, essa definição já de antemão neutraliza o alcance e impacto do pretenso antagonismo essencial das artes cênicas. Se restringimos o que é fazer teoria teatral antes de fazer a teoria teatral, o que de fato é efetivado é um conjunto de normas, sem que haja a necessidade de se questionar tanto a metalinguagem, quanto a construção dos objetos de observação.

Tal abstração resulta ineficaz quando nos aproximamos dos contextos de produção de teoria teatral. Ao lermos os textos disponíveis, correlacionando-os com processos criativos específicos, podemos notar como a busca de diferenciadas instâncias é atravessa por incessante trabalho de aproximações e revisões.

Uma pergunta: não pode um processo criativo valer-se de vários outros e distintos processos criativos? E complementando: sendo assim, a heterogeneidade deste processo criativo não nos informaria da definição interartística e multireferencial dos eventos cênicos? Ainda: sendo assim, no lugar de interditar relações, não seria melhor ver as artes cênicas em sua atividade de seleção e combinação de parâmetros de expressão, a partir de tradições e práticas contextualizáveis? Por que submeter a capacitação intelectual em Artes Cênicas ao fetichismo da ortodoxia das escolhas prévias, do categorial *a priori* ? Por que não assumir que nosso *a priori*, se é que existe algum, é a superação do falso paradoxo entre o movimento e a restrição?

Para uma ampliação das questões acima formuladas,segue-se uma análise dos primeiros momentos e textos da carreira de V.Meyerhold .

A multifacetada carreira de V.Meyerhold (1874-1940) é muitas vezes reduzida a algumas rubricas (ruptura com Stanislaviski (1863-1938), biomecânica, teatralização do teatro, martirização) que, veiculadas pelos manuais e apressadas historiografias do teatro, contribuem para formar estereótipos intelectuais[100]. No lugar de romancear Meyerhold, nos propomos a examinar sua decisiva participação no teatro moderno[101].

Um dos aspectos recorrentes em seus escritos é sua reação a uma concepção do teatro como reprodução da realidade, ou o teatro naturalista do estilo dos Meninger[102]. Essa concepção, acatada em parte pelo Teatro de Arte de Moscou, dirigida por C. Stanislaviski[103] , baseia-se em uma tradição

100 Muitos desses estereótipos estão relacionados com as dificuldades de acesso a documentos da antiga União Soviética. Após a queda do muro de Berlim, novos documentos favorecem uma compreensão mais ampla da situação cultural soviética. Sobre a mitificação de sua morte, consulte-se SENELIC,L.The Making of a Martyr: The Legend of Meyerhold's Last Public Appearance. *Theatre Research International* 28(2003):157-168. Sobre reaplicações da biomecânica, NORMINGTON,K. Meyerhold and the New Millennium. *NTQ*, 21(2005):118-126.

101 Como o faz muitas vezes RIPELINO,A.M. *O truque e a alma*.São Paulo: Perspectiva, 1996.

102 Companhia teatral liderada pelo duque germânico Georg II Saxe de Meiningen (1826-1914) que excursionou pela Europa entre 1874 e 1890 – em 1885 e 1890 passou pela Rússia -, destacando-se por um tratamento pomposo do passado histórico. Para tanto, desenvolveu a presença e o movimento de multidões no palco, como em cenas de batalha e coroação, aprimorou os detalhes de objetos de cena, cenários e figurinos, além de trabalhar com plataformas e efeitos sonoros, o que coloca o Duque de Meiningen como um modelo da figura moderna no encenador, além de contemporâneo da idéia wagneriana de arte total. Para mais informações, consultar os seguintes textos: KOLLER, A.M. *The Theater Duke.* Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage. Stanford University Press,1984.; WILLEMS,V. A. *Henry Irving and The Meininger.* The University of Wisconsin, 1970; e GRUBE, M. *The Story of the Meininger.* University of Florida, 1963. Para desdobramentos do método e do teatro de Meiningen, ver a tese de doutorado de K.T. HANSON, *Georg II, The Duke of Saxe-Meiningen:Reexamination*, apresentada na Brigham Young University em 1983.

103 Em carta para sua esposa Olga. M.Munt,em 22/06/1898, Meyerhold informa

de 'grande espetáculo', que oferecia ao público pagante um desfile de excessos – multidões, canhões, maquinário cênico, épocas passadas com todos apetrechos e quinquilharias[104].

O paradoxo entre o verismo da reconstrução histórica e o seu hipnotismo ilusionista fora denunciado por Appia. No caso de Meyerhold, além de Appia, temos seu contato com a obra de Tchecov, e, posteriormente, com a dos simbolistas.

Segundo Meyerhold, a dramaturgia de atmosferas de Tchecov era um desafio para o naturalismo e para Stanislavski. A encenação dessa dramaturgia exigia mais que um amontoado de objetos e sons para a materialização a vida banal, cômico-séria e cheia de lapsos e silêncios das personagens[105]. É na discordância sobre o modo de encenar Tchecov que

---

que " *O mercador de Veneza* será realizado à la Meiningen, com a atenção que se deve à exatidão histórica e etnográfica. A antiga Veneza emergirá como algo vivo diante do público. De um lado, o velho quarteirão judeu, escuro e sujo; do outro, a praça diante do palácio de Pórcia, lindo, poético, com uma vista para o mar que encanta os olhos. Escuridão aqui, claridade lá; aqui, tristeza e opressão; lá, brilho e alegria. O cenário sozinho expressa a idéia por trás da peça.!"(TAKEDA, C.L. *O cotidiano de uma lenda.* Cartas do Teatro de Arte de Moscou. São Paulo:Perspectiva, 2003, p. 64-65) ". Noutra carta para sua esposa, em 8/7/1898, Meyerhold comenta entusiasticamente os cenários da peça *Tsar Fiódor:* "Não se poderia ir além em termos de beleza, originalidade e verdade. É possível olhar os cenários durantes horas a fio e não s cansar. E mais, gosta-se deles como algo real. O cenário para a segunda cena do Primeiro Ato, um cômodo no palácio do tsar', é especialmente bom. Faz a gente se sentir em casa. É bom devido à sensação confortável que transmite e ao estilo."(TAKEDA, C.L. *O cotidiano de uma lenda*. Cartas do Teatro de Arte de Moscou. São Paulo:Perspectiva, 2003, p. 69). Vemos aqui um Meyerhold bem longe de Meyerhold...

104 Segundo vemos em ROUBINE,J-J. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998:121 "Essa foi a época dos grandes quadros, sem os quais nenhuma ópera, de Meyerbeer a Verdi, seria considerada completa. (exemplo disso: o triunfo de 'Aída', 1971). Foi também a época dos grandes balés com enredo, nos quais as cenas feéricas alternavam-se coma s cenas de corte (exemplos*: A bela adormecida,1889; O lago dos cisnes*; ambos de Tchaikovski)." Note-se como espetáculos dramático-musicais encabeçam essa dramaturgia de ostentação. Posteriormente, tanto em Stanislavski, quanto em Meyerhold - e Brecht, como veremos – obras multidimensionais tornarem-se o material para uma ampliação dos estudos teatrais.

105 Tchecov, aconselhando seu irmão sobre como escrever uma obra de arte, defende: "1- ausência de palavrório prolongado de natureza político-sócio-

encontramos não só o afastamento de Meyerhold quanto a Stanislavski como também a individualidade das concepções do próprio Meyerhold[106]. Ou seja, nem tanto divergências estéticas como também pedagógicas e quanto condução do espetáculo, divergências estas impulsionadas pela busca de uma participação mais ativa no processo criativo que se efetiva no Teatro de Arte.[107] Como vemos, estamos diante do contexto de consolidação do Teatro de Arte de Moscou, entre 1897 e 1908.

---

econômica; 2-objetividade total; veracidade nas descrições das personagens e dos objetos; 3-brevidade extrema; 4-ousadia e originalidade – fuja dos chavões; 5-sinceridade." ANGELIDES,S. A.P. *Tchecov. Cartas para uma Poética*. São Paulo:Edusp,1995,p.52.

106 Diante disso, não é de surpreender uma aproximação entre Tchecov e Meyerhold. Meyerhold solicita ajuda de Tchecov na preparação de papéis. Em 1899, Tchecov responde a uma dessas solicitações: "É uma irritação crônica {a do personagem que Meyerhold está ensaiando}, de modo algum patética, sem explosões, nem convulsões. (...) Não se demore sobre isso, mas mostre como se fosse uma das características típicas del, não exagere, caso contrário o que emergirá será um jovem irritação em vez de um jovem solitário. Konstantin Serguiêievitch {Stanislaviski}insistirá sobre esse nervorsimo excessivo, mas não ceda; não sacrifique a beleza, a força da voz e da palavra por causa de um efeito momentâneo. Não os sacrifique , pois, na realidade, a irritação não passa de uma futilidade, um detalhe (TAKEDA, C.L. *O cotidiano de uma lenda*. Cartas do Teatro de Arte de Moscou. São Paulo:Perspectiva, 2003,110)". O papel era 'Johanes', da peça *Os solitários,* de G.Hauptmann (1862-1946), considerado o introdutor do Naturalismo na Alemanha. Sobre a recepção do teatro de língua alemã nesta época, veja-se. ROSENFELD,A. *Teatro Moderno*. São Paulo:Perspectiva, 1977,p.93-108.

107 Em carta para Nemiróvitch-Dânthenko, em 17/01/1899, Meyerhold desabafa: "Esperei assumir uma parte ativa na discussão sobre 'Hedda Gabler' que estava agendada para hoje. Só que não houve nenhuma discussão. Discutir o significado geral de uma peça, discutir sobre a natureza das personagens, entrar no espírito de uma peça de climas por meio de um debate desafiador – isso não faz parte dos princípio do nosso diretor geral {Stanislavski}. O que ele prefere, como foi verificado, é ler a peça do princípio ao fim, parando conforme vai descrendo o cenário, explicando posições, movimentos e marcando as pausas. Em uma palavra, para o drama social, para o drama psicológico, o diretor usa o mesmo método de direção que ele trabalhou anos atrás e que o tem guiado, quer seja uma peça de atmosfera e idéias, quer seja algo espetacular. Tenho que provar que isso está errado? (...) Queremos também *pensar* enquanto atuamos. Queremos saber *por que* estamos atuando, *o que* estamos atuando ((TAKEDA, C.L. *O cotidiano de uma lenda*. Cartas do Teatro de Arte de Moscou. São Paulo:Perspectiva, 2003:98)."

Esse desejo se concretiza em etapas. Após deixar o Teatro de Arte em 1902 e se engajar em uma cooperativa de jovens atores, Meyerhold é convidado por Stanislaviski, em 1905, a coordenar as atividades do Teatro Estúdio, um espaço experimental que objetivava desenvolver metodologia de encenação e atuação para peças simbolistas[108]. A aventura foi interrompida. Mas, a partir dela, temos o início uma série de escritos e realizações cuja interpenetração coloca em evidência um pensar sobre a cena a partir de sua materialidade. Acompanhar esses escritos é observar a busca pela expressão para algo para o qual não havia todas as palavras e conceitos. O esforço de traduzir textualmente ações não circunscritas à verbalidade desencadeou uma retórica da recusa, um contexto reativo que tornava o 'novo' uma meta, importando apenas que esse 'novo' não fosse a repetição do que existia.

Anos depois, no 'Ensaio História e Técnica no Teatro', publicado em 1913, Meyerhold discorre sobre pressupostos e procedimentos que envolviam o Teatro Estúdio[109]. Este conhecido texto é um documento de teoria teatral fundamental para a compreensão (e desconstrução) de abordagens agonísticas. O texto fora escrito em 1907, estimulado pelas intensas atividades após deixar o círculo de Stanislávski. Ou seja, esse balanço crítico que Meyerhold faz de sua carreira até aquele momento é articulado de embate com a condução dos trabalhos no Teatro de Arte de Moscou, com os experimentos no Teatro Estúdio e com as pesquisas e montagens que se sucedem a essa ruptura, especialmente as possibilidades desenvolvidas em Petersburgo.

Entre a época em que trabalha com Stanislávski e a publicação do livro *Sobre o Teatro* muita coisa havia mudado tanto no Teatro de Moscou, quanto na carreira mesma de Meyerhold[110]. A linha do tempo pode nos ajudar no enfrentamento da sedução do instantâneo, como se processos criativos e artistas brotassem prontos e acabados por decreto verbal. Entre os eventos no Teatro de Arte de Moscou (1898) e a publicação de 'História e

---

108 Meyerhold envia para Stanislavski o projeto da nova companhia teatral, filial do Teatro de Arte, em 1904, enfatizando o enfoque no treinamento de atores mais experientes, com vistas a formar um novo ator, mais criativo e menos reprodutivo, o qual se pode ler no primeiro volume da edição/tradução francesa das obras Meyerhold (PICON-VALLIN,B. (Ed.) *Écrits sur le Théâtre*. La Cité-L'Age d'Homme,1973,p.70-73). Daí várias imagens religiosas no projeto, preconizando o individualismo ascético criador - imagens comuns no simbolismo, e, depois em projetos como o de J.Grotowski.

109 Nos parágrafos seguintes atenho-me a uma leitura atenta deste texto.

110 Em língua portuguesa foi publicada uma tradução recente desta obra.

Técnica no Teatro', temos aproximadamente **15 anos** de intervalo. Os textos quando lidos apenas como conjunto de idéias nos dão a sensação que o tempo parou. Mas sempre é preciso reiterar a dimensão extratextual dessas obras: no que está escrito há referência a atos e processos que demandam mais que pensamentos e palavras para efetivá-los e compreendê-los.

Questões de dramaturgia, recepção, encenação e atuação são discutidas, a partir do exame e crítica das atitudes e métodos então dominantes. Novos textos, novas dramaturgias exigiam novos métodos de representação e realização. Não havia como enfrentar tais obras sem rever o modo como o espaço de representação, o treinamento dos atores e a construção da audiência eram tratados.

Nisso vemos como Meyerhold situa a complexidade do evento teatral a partir da mútua implicação de vários atos e efeitos. As alterações são sistêmicas, no sentido de cada modificação de um aspecto do espetáculo necessariamente acarretar a modificação de outro. Assim, as obras se colocam como um problema a ser solucionado, como questões representacionais que demandam específica resposta em função da perspectiva adotada. Ou seja, o conceito de espetáculo implicado na obra é materialmente reconfigurado a partir de cada tarefa para a sua concretização. Se obra simbolista para sua concretização prescindia do detalhe absoluto, da exposição definitiva de todos os referentes aludidos no texto, então sua montagem deveria assumir tal faticidade e tentar traduzir com os recursos de cada aspecto cênico essa plasticidade específica.

Por exemplo, a produção da cenografia: durante a preparação de "A morte de Tingalis" houve um entrechoque entre os técnicos e a direção artística: os esboços dos planos das cenas elaborados pela direção confrontavam-se com as maquetes que reproduziam interiores e exteriores das cenas. A ruptura com hábitos e técnicas da cenografia naturalistas passava pela simplificação do maquinário. Ao invés do pesado e complicado materialização de um espaço em tamanho natural com todas os seus volumes e detalhes, como o estúdio de um pintor, na peça "Colega Crampton", de Hauptmann, manchas grandes e vivas, a própria pintura como cenário, coisa e quadro. Essa imagem não acabada, mas suficiente, retrabalhada com a iluminação e alguns objetos de cena, essa tela imenso limitada por uma grande janela ao alto assentava as bases do convencionalismo cênico de Meyerhold.

Substituindo a continuidade normalizadora de uma cenografia totalizante por pinceladas, Meyerhold deslocava o eixo de atenção do mundo fora da cena para aquilo que se colocava em cena. Mais propriamente: o que se exibia, o que se mostrava a platéia eram as operação de seleção e reconfiguração de materiais, eram os materiais redefinidos – o processo criativo mesmo de apropriação e transformação dos materiais.

Em um primeiro momento, tal operação fundamental da dramaturgia da encenação - remoção das trucagens e maquetes – parecia assinalar um esvaziamento do palco, sua desmaterialização. Porém, com menos coisas, materializavam-se melhor aquilo que é a realidade do evento teatral – atos e objetos que se apresentação a partir da percepção de sua distinta elaboração. Movimentos, gestos, palavras, cores sucedem no ritmo de suas especificidades e relações.

A homologia entre música e teatro começa a ganhar relevância em Meyerhold quando ele tenta explicar sua abordagem. Primeiro, ele vale-se de termos das Artes Plásticas – estilização, convencionalismo. Contudo, para expressar o questionamento do estatuto visual-representacional do teatro, tão presente no Naturalismo, Meyerhold aproxima-se do desafiante 'realismo do som'. A cena segue o ritmo da música, o espetáculo se organiza musicalmente porque se efetiva a partir dos parâmetros da performance, de sua materialidade em cena, da encenação de sua materialidade. Ao se circunscrever o visto, incrementou-se uma percepção global do que está sendo exibido. Quando se mostram partes, incompletudes, exorbitâncias e alogismos, rompe-se com a ilusão da seqüência, com o acabamento e autosuficiência dos atos e objetos disponibilizados. Por outro lado, há o impulso para ver em cada coisa mostrada o movimento de sua duração, a interferência dela nas outras coisas, sua assimilação e recomposição no curso do tempo.

Um segundo obstáculo para a experiência de teatralidade desenvolvida por Meyerhold no Teatro Estúdio residida na formação dos atores. Daí se compreende por que Meyerhold afirma que uso do naturalismo e do repertório de Tchecov eram duas faces do Teatro de Arte de Stanislavski. Em ambos os casos as bases estavam em determinar a presença de uma personagem não como uma figura e sim como uma versão mais perfeita, minuciosa de algo que não é a personagem. Em outras palavras, os complexos agentes da dramaturgia de atmosfera seriam casos especiais, desafios ao naturalismo, tido como pressuposto da arte de interpretação e encenação.

Ao se enfrentar o repertório de Tchecov, o diretor e o ator estariam em um comum e perigoso empreendimento cujo sucesso ou fracasso interpretam-se em relação a confirmar ou não essa pré-estrutura. É como se as artes de espetáculo atingissem sua gramática na ratificação ou não de sua acatada moldura explicativa. Enfim, o recurso ao 'naturalismo' não questão de adequação da cena à realidade e sim a justificativa dos atos criativos a uma instância desvinculada desses atos, instância prévia e sobre-determinante para qual rumam e da qual partes as validações daquilo que se efetiva no corpo, na cena e na vida. Tudo o que vem depois é secundário, dependente e derivado dessa instância ante-predicativa.

Logo, com atores formados dentro desse modelo, toda novidade é desviante, é uma versão inferior de uma expressão clara, completa e determinada, promovida pela excelência do Teatro de Arte, já que até mesmo Tchecov, com sua dramaturgia de esboços e traços interrompidos, havia sido domesticado. O enfrentamento do repertório de Tchecov é ambivalente: de um lado aponta para o limite de uma concepção que busca a plenitude do espetáculo na plenitude da caracterização; de outro, parece coroar a expansão totalizante de uma concepção que se torna pressuposto trans-histórico e multi-aplicável no emergente campo das artes cênicas. Que uma idéia parece se confirmar recorrentemente em processos criativos para a cena isso não significa que haja um fundamento dos fundamentos para esses processos.

A inquietação de Meyerhold diante das práticas do Teatro de Arte pode-se ser compreendida como 'a angústia diante do ponto de partida'. Se cada vez mais o porto de partida é conhecido, saturado com rotinas e protocolos o que ao fim se representa são essas rotinas e protocolos. A provocação de se buscar outros pontos de partida, mesmo que sob aos olhos do manto do naturalismo não passassem de variações do mesmo, impõe que se desautomatizem as práticas e as interpretações.

"A arte de qualquer ator se apassiva quando se converte em essencial"- este lema esclarece o reposicionamente de Meyerhold diante do trabalho com os atores. É solicitado ao ator não a execução de atos previamente marcados, mas sim que se insira na atividade de construção do espetáculo, que ele mesmo, com seu corpo, seja mais uma das coisas dispostas em cena. Espacializando-se, sendo a própria coisa observada, o ator materializa-se e materializa o espetáculo. Disponibilizando-se como algo a ser percebido a partir da configuração de seus atos, o ator não se está preocupado em ajustar o que faz com uma pretensa universalidade verossímil.

O que explica o que ele realiza são os atos que efetiva. O domínio de gestos, atitudes, olhares, silêncio escolhidos, conectados e experimentados durante o processo criativo agora é durante as apresentações. A descoberta do modo como manipular sua presença é performada. Cada montagem vai exigir do ator essas descobertas, essa atividade criadora. Quando mais o ator se defrontar com repertórios e tradições diversificadas mais vai flexibilizar e aprimorar sua atividade interpretativa. Da impossibilidade de representar de uma só vez a realidade em sua plenitude fica a necessidade de cumulativamente desenvolver habilidades a partir de processos criativos específicos.

Enfrentando sempre esses dois obstáculos, Meyerhold propõe, no lugar da plenitude do naturalismo, a amplitude da teatralidade. È o que se pode melhor compreender quando, discutindo sobre métodos de direção, Meyerhold analisa como podem se dar as relações entre ator, diretor, ator e espectador.

Esquematicamente, Meyerhold distingue dois métodos: triangular e o linear. No primeiro, nos vértices do triângulo estão o autor, o ator e o diretor (e, deste, o espectador).Sendo um triângulo isósceles, com os ângulos das bases congruentes, há a imagem de convergência para vértice, o do diretor.No segundo, no lugar do triângulo temos uma linha com quatro pontos em sucessão: autor-diretor-ator-espectador.

As geometrias diversas enfatizam modos de orientação das participações de um espetáculo. O método triangular reforça um centro unificador, um filtro dos trabalhos do autor e do ator para a recepção. Como se poder ver, ironicamente, os diferentes ângulos da figura não intensificam os variados e mútuos agentes.

Já pelo método linear todos estão no mesmo nível, na superfície. O diretor recria o autor e oferece para o ator tal recriação. O ator se apropria dessa recriação e a reconfigura. O diretor procura integrar o que foi criado 'pelos artífices dessa criação coletiva'

No confronto entre esses dois paradigmas revela-se que ambos reconhecem que processos criativos para a cena são heterogêneos. A diferença se dá em como essa heterogeneidade é enfrentada. A tensão entre coerência e abertura é resolvida segundo pressupostos diversos. A resolução acarreta posicionamentos sobre a condução dos atores, construção da audiência e montagem. Composição, realização e recepção estão intimamente asso-

ciadas. É a orientação do modo como se esses vínculos são exercidos que determina processos criativos e espetáculos diversos.

Tudo isso mostra como a cena não simplesmente a extensão de uma idéia ou a projeção de um pensamento prévio. O antídoto contra a intelectualização do teatro está no trabalho cotidiano com as questões e problemas específicos da montagem. Note-se que é a partir dessa vivência que os conceitos e as demandas de Meyerhold são produzidas.

Assim, não é a defesa de um irracionalismo no teatro, mas a possibilidade de transformar fatos e situações da atividade de dispor materiais para um público em um evento compreensível, em uma teoria de sua realização, teoria está estritamente relacionado com as escolhas tornadas possíveis durante o processo criativo.

Ou seja, Meyerhold rompe com o sistema ilusionista que o precedia e que ele utilizara em sua carreira como ator e diretor iniciante. Esta ruptura pode ser bem compreendida no ato de trazer para o primeiro plano, para a frente do palco atividades que se encontram nos bastidores, ocultas no maquinário do teatro. O sistema ilusionista, com seu ideal de propor para a audiência a contemplação de um mundo aparentemente fechado em si mesmo, sustentava em uma estranha dialética entre aquilo que se mostra e aquilo que se oculta. Meyerhold, a partir do estudo das limitações desse sistema, demonstra como este dualismo é redutor e artificial, pois se fundamenta em exclusões, em restrição das possibilidades de todas as cadeias do processo de composição, realização e recepção de eventos multidimensionais.

O paradoxo da operação meyerholdiana reside no fato de se evidenciar o evento teatral como algo construído, de se aproximar o processo criativo da performance, de se valer das referências à própria organização do espetáculo como material para as interações recepcionais. No sistema ilusionista, o espetáculo estava condicionado a uma trama clara, a uma narrativa que organiza a sucessão dos acontecimentos representados. Essa subordinação dos atos interpretativos a uma instância prévia desencadeava uma hierarquia, uma *tendência* à homogeneização da diversidade de atividades e referências. Daí o dualismo, o jogo do que se mostra e do que se esconde.

Quando as máquinas são os homens, como na biomecânica, as posições se alteram, os significados estáveis entram em ruína. O palco se vê tomado por figuras que se revelam em sua totalidade. Elas se sobrecarregam

de funções e habilidades (a cenografia é o corpo também), o que colabora para que a audiência não simplesmente siga o acabamento dos eventos exibidos no cumprimento da lógica verossímil proposta. O chamado 'teatro teatral' de Meyerhold postula o não apagamento ou ocultação dos atos e dos suportes do acontecimento cênico. Aquilo que mostra exibe referências para a sua compreensão e fruição, e não apenas a atualização do esquema de sua legibilidade. E para este momento, e para o espaço de emergência da performance e dos vínculos entre *performers* e audiência que a ruptura Meyerhold se dirige. De volta às coisas mesmas, ao fazer, à impossibilidade de não se perceber que em um dado espaço-tempo contextualizam interações a partir da configuração daquilo que se exibe. A partir de Meyerhold, a materialidade da cena não é um ato subsidiário, uma encarnação das idéias, um detalhamento de alguns aspectos pontuais da narrativa. A materialidade da cena é espetáculo mesmo. Nessa tautologia, refuta-se o autocentramento do sistema ilusionista do naturalismo teatral e abre-se o caminho para a autonomização das artes do espetáculo, explorada no século XX por programas estéticos os mais diversos.

Como se pode ver, as mudanças efetivadas e propostas por Meyerhold incorporam a tradição de fazer espetáculos a qual ele estava intimamente relacionado. Com a ênfase em alguns procedimentos e aspectos criativos e recepcionais produziu-se um diferente e novo modo de se compor e encenar obras. E este novo foi possível a partir do momento que se compreendeu a amplitude da cena, como um conjunto de possibilidades das coisas que se mostram: quando se modificam as relações e os parâmetros, alteram-se os efeitos e os arranjos. Meyerhold efetiva uma diferente maneira pela qual as coisas são mostradas e recebidas não simplesmente porque foi contra algo que já existia.

O texto escrito é posterior ao ato performado. O problema hoje é que lemos o texto sem a obra e muitas vezes pensamos que basta ir contra para realizar alguma coisa. Meyerhold não partiu de uma negação extrema: antes, ele entendeu e praticou a tradição de seu tempo e, a partir dela, empreendeu modificações que não eram pontuais – Meyerhold se dirigiu à parâmetros de composição, realização e recepção, ressaltando que quando se altera um efeito de recepção é porquê se modifica um fato de composição. E a cena, ao fim, expõe e materializa processos criativos e suas opções. A cena mesma é um discurso sobre sua efetividade. O que nos resta, nos

dia de hoje, é cada vez mais procurar ler nesses textos restantes de teoria teatral os contextos reativos em sua operatividade, como registros verbais de complexas atividades que integram habilidades e conhecimentos os mais diversos a partir da especificidade do fazer teatral.

Assim, a interrogação sobre os limites e possibilidade de uma dada cultura representacional e de suas atividades de efetivação fulgura como uma alternativa concreta para difusos neo-agonísticos sustos e insultos. No arco do tempo, tradições em sua pluralidade e diversificação deixam de ser apenas obstáculos para se oferecem como abertura e impulso para novos processos criativos. Ou por acaso não podemos ler escritos dos artistas e acabar realizando algum trabalho estético? Este outro aspecto da leitura de textos teóricos para a cena reafirma um negligenciado aspecto de sua elaboração: o estreito vínculo entre teorias e processos criativos, não apenas como registro e reflexão das idéias às quais a obra de agora pode ser aplicada, como também a explicitação de um saber a partir da experiência transformadora tanto de quem faz, quando de quem interpreta uma obra.

5- Erwin Piscator e o fim da ilusão da ilusão teatral

"John Heartfield, contra-regra encarregado de preparar um telão para ' O mutilado', atrasado como sempre, aparece à porta de entrada da sala quando a peça já estava na metade do primeiro ato,com o telão enrolado e metido debaixo do braço.

HEARTFIELD

Erwin, pare! Estou aqui!

Atônitos, todos voltam-se para aquele homenzinho, de rosto fortemente avermelhado que acabara de entrar. Não sendo possível continuar o trabalho, Piscator levanta-se e abandona por um instante o seu papel de mutilado e grita:

PISCATOR

Por onde você andou? Esperamos quase meia hora (Murmúrio de assentimento do público) e começamos sem o seu trabalho.

HEARTFIELD

Você não mandou o carro!A culpa é sua! (Crescente hilaridade no público)

PISCATOR

(Interrompendo-o): Fique quieto, Johnny, precisamos continuar o espetáculo.

HEARTFIELD

(Extremamente excitado) Nada disso, antes vamos erguer o telão!

Como HEARTFIELD não cede, PISCATOR volta-se para o público, perguntando-lhe o que deveria ser feito: continuar o espetáculo ou pendurar o telão. A grande maioria decide pela última alternativa. Cai o pano, monta-se o telão e, para contentamento geral, espetáculo recomeça[111]."

O trecho acima é adaptação/reescritura de um episódio que, segundo E. Piscator (1893-1966), jocosamente, foi a fundação do Teatror épico. Concluindo o relato, Piscator afirma: "Considero John Heartfield o fundador do teatro épico.[112]"

Em nossa adaptação, convertemos a nota de rodapé, que apresenta o episódio, em um roteiro teatral, com o objetivo de tornar mais compreensíveis os procedimentos relativos a este Teatro Épico.

Seguindo o roteiro, notamos que a interrupção de uma representação proporciona o contexto para diversas ações do ator, do público e do agente invasor. É a partir da ampliação dessa interrupção que temos estes diversos atos estritamente vinculados entre si.

A extensão da duração do que se interrompe vai formando um novo momento dentro do espetáculo, providenciando novos nexos, outro padrão de interação entre cena e platéia, revisando o padrão anterior. À frontalidade da cena - manifesta na unidirecionalidade entre o mundo dos atores e o mundo do público - contrapõe-se a correlação entre o cênico e o não cênico, simultaneamente.

Dessa maneira, a intrusão de Heartfield possibilita não somente a ruptura com a 'ilusão' do que se representa. A unidade da representação e seu padrão de interação são colocados em xeque.

111 PISCATOR 1968:53.

112 Idem, idem.

Mas, ao mesmo tempo e irreversivelmente, esta intrusão é integrada a uma continuidade que redefine tanto a unidade da representação quanto seu padrão de interação. À diferenciação de eventos representados corresponde uma diversificação das respostas da audiência.

Os chamados 'prejuízos' causados pela interrupção da representação - a dispersão recepcional e a falha na continuidade actancial - são incorporados pelo curso subsequente das novas participações do público no espetáculo. Ou seja, a ruptura com o espetáculo, a descontinuidade, produz uma nova continuidade.

Ora este espetáculo dentro do espetáculo amplia os nexos recepcionais ao mesmo tempo em que amplia o mundo representado e a própria representação. O público quer tudo, o telão e o espetáculo.

E é para esta ampliação da cena que ruma a proposta de Piscator.

Se a descontinuidade pode produzir tanto novos atos recepcionais quanto actanciais, ampliando a cena, isso só se torna possível em virtude de haver o descentramento do centro de orientação do espetáculo quanto a um ponto unificador do que é mostrado.

Ora, a expansão e diversificação dos nexos agem diretamente sobre uma proposta de homogeneidade. Se se considera imprescindível coordenar atos e eventos heterogêneos em seqüência e simultaneidade, então volta-se a totalidade desses procedimentos contra o totalitarismo da cena fechada sobre sua forma de apresentação.

Assim, a proposição de uma cena expandida reage diretamente contra procedimentos redutores da cena.

Contudo, a diferença de Piscator não está na substituição de formas. Para ele, "o critério não está no formal, está no problemático[113]"

Como então compreender esta diferença que tem um parâmetro composiocional, mas que, ao mesmo tempo, não se limita à composição?

Justamente, quando se inserem questões composicionais que controlam opções formais em questões outras não puramente estéticas é que começamos a nos aproximar da amplitude que Piscator advoga. Há, pois, uma estreita conexão entre procedimentos de composição e realização e a definição de espetáculo.

---

113 Idem, 43.

O impulso para esta conexão reivindica um contexto reativo, um claro posicionamento contra o conluio entre esteticismo e subjetivismo que permeava a cultura teatral alemã dos primeiro decênios do século XX. Conquistas técnicas do teatro, como luz elétrica e palco giratório são incorporadas, por Max Reinhardt, por exemplo, no fortalecimento do lirismo dramático, em uma naturalização do mundo representado como registro e clausura da 'alma individual'[114].

Dessa forma, o dispositivo cênico magnetiza o observador, isolando-o, ao figurar ações, pensamentos e emoções que não ultrapassam a instância do próprio sujeito que as performa. O incremento técnico da cena, ou este uso da técnica, consagra a apresentação de referências desprovidas de situações que não se reduzem a ações/reações individuais.

Mas há outras maneiras de se efetivar as aplicações do dispositivo cênico. As modificações técnicas ao invés de naturalizarem uma cena subjetiva podem capacitar um *deslocamento* do "indivíduo com seu destino particular pessoal" para uma amplitude histórico-social. "A criatura no palco tem para nós o significado de uma função social. No ponto central não está sua relação consigo próprio, nem sua relação com Deus, mas sim a sua relação com a sociedade.[115]"

Mas que histórico-social é este? A mera adoção de uma perspectiva política capacita este teatro multidimensional que Piscator objetiva?

De volta ao episódio. As confusões entre Piscator, Heartfield e o público durante a peça 'O mutilado', de K.A. Wittfogel aconteceram dentro das limitações do Teatro Proletário. Sindicatos e centrais trabalhistas apoiavam um palco de propaganda, determinado em promover "apelos para se intervir no fato atual e fazer política[116]"

Este teatro popular, performado em salas e locais de assembléia, distinguia-se tanto dos teatros comerciais quanto dos teatros socialistas de

---

114 Idem, 37-38. "Essa arte dramática é lírica, quer dizer não é dramática. São obras líricas dramatizadas. Na miséria da guerra, que foi, na realidade, uma guerra da máquina contra o homem, procurou-se , pela negação, pesquisar a alma do homem."

115 Idem, 156.

116 Idem, 51.

seu tempo: "não se tratava de um teatro que pretendia proporcionar arte aos proletários, e sim uma propaganda consciente.[117]"

Um outro espaço, um outro nexo entre a cena e o auditório: estes dois parâmetros de composição, realização e recepção teatrais projetam-se contra a definição de arte existente e ratificam uma diversa definição de espetáculo. Dos espaços fechados, suntuosos e consagrados, para as salas e ambientes acanhados com cheiro de" cerveja velha e urina", com cenários de "telões simples, pintados às pressas" explicita-se uma verdadeira simplificação dos meios e das posturas, que proporciona o foco naquilo mesmo que deveria ser a atividade de representação dramática: a interação entre cena/audiência.

Em condições mínimas, em dificuldades flagrantes, temos o teatro mínimo: "o teatro não devia mais agir apenas sentimentalmente no espectador, não devia especular apenas a sua disposição emocional; pelo contrário, voltava-se para a razão do espectador. Não devia tão somente comunicar elevação, entusiasmo, arrebatamento, mas também esclarecimento, saber, reconhecimento[118]"

A pedagogia do espectador é impulsionada pela diferenciação dos materiais que lhe são apresentados. Simultaneamente, a economia dos meios de expressão efetivava tanto o rigor da aplicação desses meios quanto o controle e a compreensão de seus efeitos. Aquilo que se mostra não é mais algo apenas para se contemplar. A contiguidade entre objetos, ações e situações *em cena* com as *fora de cena* acarreta uma interação palco/platéia que concretiza este deslocamento da esfera subjetiva/ilusionista do teatro para uma arena interindividual dos eventos representados e conseqüente excitação cognitivo-afetiva do público.

Alterando-se o que se mostra a partir dos nexos recepcionais, fundamenta-se um conjunto de metas e procedimentos que podem ser explorados e se tornar operacionalizáveis, e que não mais se circunscrevem ao lugar e ao público onde foram utilizados e testados. Como a interação palco/platéia relaciona-se com os meios empregados na realização do espetáculo e com o deslocamento da cena individual para a cena sócio-histórica, vemos que a mútua implicação desses elementos é o que ratifica a amplitude do que se representa e não apenas um somatório ou escolha aleatória dos meios

117 Idem, ibdem.

118 Idem, 53.

empregados. A cooperação entre meios técnicos, referências transubjetivas e nexos recepcionais mais cognitivos providencia um programa de atividades representacionais que transcendem o ponto origem de seu encontro e manipulação. Eis os procedimentos e parâmetros do processo criativo de Piscator rumo a uma cena expandida e ampla.

No espetáculo *Bandeiras* (1924) estamos longe das assembléias, de seus odores e dos atores não profissionais. De acordo com Piscator, "pela primeira vez tinha eu em mãos um teatro moderno, o teatro mais moderno de Berlim, com todas suas possiblidades, e eu estava resolvido a aproveitá-las em função do sentido da peça, a qual, no tema, correspondia a minha atitude política fundamental[119]"

O texto de *Bandeiras,* de Paquet, era escrito em forma intermediária entre conto e drama onde "um frio sentimento do autor o proíbe de participar intimamente da sorte de suas personagens e do curso da ação.[120]" Assim, a impessoalidade no tratamento do material narrativo libera o escritor a trabalhar mais as cenas, descentrando a voz autoral como guia e condutor da atividade interpretativa do leitor. Concentrando-se mais no que *mostra* que no *que julga* ou *diz* sobre o *que mostra*, o narrador aplica-se melhor ao planejamento e concatenação das cenas e do desafio de sua inteligibilidade, ao invés de unificá-las em prol de uma mensagem prévia autoral.

Essa situação do escritor é homóloga ao do diretor. Piscator com este material narrativo tinha a oportunidade de efetivar no palco o seu romance-drama, o seu teatro épico. E no que consistia sua atividade de diretor? "ampliação da ação e do esclarecimento dos seus segundo planos; uma continuação da peça para além da moldura da coisa apenas dramática.[121]"

Ou seja, frente à eliminação de uma perspectiva central que unifica toda a representação no próprio mundo apresentado, no mundo da mensagem autoral e sua interpretação restrita do que se mostra, Piscator diversifica as referências produzidas em cena valendo-se de meios e procedimentos que dilatam o horizonte atual. Os atores contracenavam com telões que exibiam ora fotografias, ora textos.

---

119 Idem, 67-68.

120 Idem,69.

121 Idem,ibidem.

Dessa maneira, o espectador simultaneamente interagia com as figuras em cena e com os meios. A visibilidade dos meios não se limitava à duplicação redundante do mundo representado. Antes, no mesmo espaço e ao mesmo tempo o espetáculo se desdobrava em níveis de referência pertencentes a mídias e performances diversas que expandiam o presente de cena. A presença dos meios técnicos fornecia uma abertura imaginativa da representação, contrariando o pressuposto do apagamento das marcas de ficção presentes no uso ilusionista dos novos recursos cênicos. A exibição tanto dos meios quanto de seus efeitos *in loco*, frente às personagens e à platéia, proporcionava um recrudescimento da pluralidade representada e da pluralidade de atos receptivos. A heterogeneidade dos níveis referenciais co-presentes em cena faculta o mútuo aprofundamento dos horizontes da representação e da audiência.

Assim, retome-se o episódio da peça *O mutilado*: a interrupção da representação, a descontuinuidade provocada pela presença dos meios é produtora de uma nova continuidade que atravessa o espetáculo - a continuidade da metareferência. O espetáculo demonstra-se como espetáculo para assegurar o vinculo entre os materiais que disponibiliza e os extensos contextos que busca apresentar para a audiência.

Esse uso da metareferência, incorporando-a à atividade representacional, favorece a construtividade da cena, a orientação da seleção, combinação e distribuição dos meios em função dos atos de entendimentos da recepção. A inteligibilidade da cena conjuga-se à inteligibilidade da audiência.

Em sua forma de representação, o espetáculo *Bandeiras* era dividido em "numerosas cenas individuais, algo de revista.[122]"

Seguindo o descentramento de uma perspectiva autoral privilegiada, que unificava o mundo representado e o unificava empaticamente à recepção, vimos que Piscator optara por procedimentos que verticalizavam a interação cena/platéia através de múltiplos e heterogêneos níveis de referência e de meios. Não subjugado à apropriação e reprodução de uma individualidade restrita ao particularismo de sua presença e contexto, a forma de revista forneceria um modelo de realização que poderia efetivar a liberação do processo criativo para a cena de uma unificação personativa-actancial.

122 Idem, 73.

Assim, a *forma-revista* com seus números diversos compostos de mídias e performance diversas culminaria a definição plural do espetáculo de Piscator contra a homogeneidade reprodutiva do ilusionismo individualista anterior.

Note-se que a abertura às possibilidades de representação operada pelo processo criativo de Piscator, ao radicalizar a heterogeneidade da cena como forma de se abarcar contextos de ação mais amplos, acaba por justapor performances diversas, subvertendo e refutando uma pretensa unidade midiática do espetáculo. Assim, "música, canção, acrobacia, desenho instantâneo, esporte, projeção de cinema, estatísticas, cena de ator alocução" - tudo vem à cena. A diversidade midiática corresponde à diversidade dos contextos de ação representados.

Ora, essa diversidade midiática da definição do espetáculo de Piscator em muito ultrapassa a dramaturgia de seu tempo e se converte em um ponto de partida para a dramaturgia ulterior. A circunscrição da dramaturgia à escritura das falas e à distribuição das ações e das partes da peça em função de um enredo havia reduzido as possibilidades expressivas do espetáculo. Sempre tudo convergia para um centro subjetivo, para um hipersujeito arquimodelo de todos atos, pensamentos os desempenhos em cena e na platéia.

Com a diversidade multimidiática do espetáculo de Piscator, a dramaturgia se confronta com novas tarefas - a ilusão da ilusão do centro subjetivo é refutada desde o processo criativo. Ao isolacionismo do autor, fechado em seu gabinetismo *idealtípico*, temos agora a inserção de seu trabalho em outros trabalhos, um processo criativo coletivo e colaboracionista. "os diversos trabalhos de autor, diretor, artístico, músico, cenógrafo e ator se entrosavam incessantemente[123]."

Desse modo, conjugam-se processo criativo, mundo representado e atos recepcionais na heterogeneidade de referencias e interreferências que produzem.

A *forma-revista*, dispondo eventos midiáticos diversos em sucessão, apresenta-se como exibição dessa heterogeneidade que abarca tanto a composição quanto a realização e a recepção do espetáculo. Ao mesmo tempo, a *forma-revista* não é uma resultante simples de atitudes ou procedimentos. Tal forma aberta delimita o horizonte problemático de sua realização: os limites de sua inteligibilidade a partir do posicionamento dos materiais

123 Idem, 80.

exibidos. Toda forma que recusa uma continuidade imediata, atua sobre a continuidade mesma. A expectativa de acabamento do material exposto exige estratégias complexas de exibição mesmo deste acabamento. Com a abertura da forma, temos a prerrogativa dos suportes recepcionais.

O êxito do espetáculo *Apesar de tudo* (1925) manifesta o ímpeto de solução de problemas impostos pela forma revista. Em destaque, temos o uso de filmes em cena. A sincronização de mídias diversas era o problema a ser enfrentado. Nas palavras de Piscator "pela primeira vez a fita de cinema se ligaria organicamente aos fatos desenrolados no palco.[124]" Pois a *forma-revista* não diz respeito apenas ao seqüenciamento de partes diferentes, mas sim à estruturação mesma de cada parte.

Os filmes estavam distribuídos por toda a peça. Eram imagens de arquivos, "filmagens que apresentavam brutalmente todo o horror da guerra: ataques com lança-chamas, multidões de seres esfarrapados, cidades incendiadas; ainda não se estabelecera a moda dos filmes de guerra.[125]"

Juntos com os filmes, eram apresentados ao público discursos, recortes de jornal, conclamações, folhetos, fotografias. Tudo bem disposto com os atores em um palco giratório, efetivando "uma unidade da construção cênica, um desenrolar ininterrupto da peça, comparável a uma única corrente de água[126]"

Assim, essa unidade advinda da montagem e da sucessão de eventos midiáticos diversos era o espetáculo mesmo de sua possbilidade de realização e compreensão. Piscator tinha uma dupla ansiedade: "primeiro, de que modo resultaria a mútua ação condicionadora dos elementos empregados no palco; segundo, se realmente se chegaria a realizar-se algo do que forma projetado[127]"

A dupla perplexidade frente à composição e realização do espetáculo foi resolvida pelo papel ativo da recepção em dar acabamento às cenas. Durante a performance da peça, Piscator afirma que "a massa incumbiu-se da direção artística. (...) O teatro, para eles, transforma-se em realidade. Em pouco tempo cessou de haver um palco e uma platéia, para começar a existir uma só grande sala de assembléia, um único grande campo de luta.

124 Idem, 80.

125 Idem,81

126 idem, 82.

127 Idem, 83.

(...) foi essa unidade que, naquela noite, provou definitivamente a força de incitamento do teatro político.[128]"

Note-se que ao se expor os meios e materiais em cena, incrementou-se a interação palco-platéia. A *comum-unidade* dessa interação difere de uma projeção emotiva do público à mensagem do individualismo estético e o ilusionismo de sua representação. A motivação afetiva foi impulsiona pelo esforço cognitivo. A contracenação das mídias entre si facultou a magnitude da apreensão recepcional. A audiência podia conjugar fatos diversos no diferencial tanto midiático quanto referencial e disto compreender e reunir a totalidade do que era exibido. A tensão do espetáculo estava na disparidade dos meios e dos contextos e no modo como esta disparidade é enfrentada em prol de nexos recepcionais. A contracenação entre mídias concretizava a contracenação entre palco e platéia. A 'resolução' da disparidade, pois, não é a sua anulação, o mero cancelamento do heterodoxo, mas o provimento de atos vinculantes, de nexos.

Assim, o espetáculo atua em função de sua interação ao invés de ser um veículo para ideias autorais. A realidade multimidiática da cena é o que possibilita a interpretação de contextos de ação extremos. Atos representacionais e atos da audiência colaboram. O projeto composicional culmina no acabamento recepcional. Nas palavras de Piscator: "no palco tudo é calculável, tudo se entrosa organicamente. Para mim, igualmente, o ator que eu vejo no efeito total do meu trabalho deve, sobretudo, exercer uma função, tal qual a luz, a cor, a música o cenário, o texto.[129]"

Mais importante: o documento exposto, difundido estava em mesmo nível com o documento examinado, fraturado, reordenado. A montagem colocava em mesmo plano o documento e o figurativo, de modo a possibilitar a intervenção recepcional no que era representado e não simplesmente a paráfrase de um original, de uma fonte autoral da informação. Nesse entrelugar, nessa região limítrofe onde os limites do objetivo e do subjetivo projetam áreas impessoais e desconhecidas é que a peça é executada. A imponderabilidade dos extremos absolutos converte esse entrelugar em um choque contra toda e qualquer ortodoxia.

A obra total que o processo criativo de Piscator realizava exigia um teatro total. O sucesso de público determinou a abertura do Teatro e Estúdio

128 Idem, 83-84.

129 Idem, 98.

Piscator, nos quais espetáculos e pesquisas sobre a arte teatral seriam efetivados. Com W.Gropius(1883-1969), o teatro total pode ser construído.

Piscator justificava essa máquina teatral nova, "um aparelhamento dotado dos meios mais modernos de iluminação, de remoção e rotação no sentido vertical e horizontal, com um sem número de cabines cinematográficas, instalações de alto-falantes" como algo que possibilitasse tecnicamente "a execução do novo principio dramatológico.[130]"

Esta máquina teatral refutava a câmara ótica que por meio do pano e cova da orquestra mantinha o espectador separado do palco. Ao invés de único centro de atenção, multiplicavam-se os palcos em cena (um central e dois laterais) e engrenagens que envolviam e cercavam o público distribuído em torno desses palcos. Assim, de todas as direções as performances se abatiam sobre o público. A audiência pertence espacialmente ao palco, e vê-se confrontada e tomada pelas performances, meios mecânicos e projeções luminosas.

Assim, é na atividade exercida sobre a recepção que este teatro total encontra sua efetividade.

Posteriormente, a cena expandida e multimidiática de Piscator se defrontaria com a representação de figuras isoladas, com a representação do herói, como em *As aventuras do bravo soldado Schwejk*. Seria um recuo, como disseram de *Alexander Nieviski*, de S. Eisenstein ? Ora na amplitude do espetáculo de Piscator a descontrução da figura individual não se torna a revalidação de centro subjetivo. Antes, há o reforço das magnitudes teatrais quando da desconstrução dessa figura. O isolacionismo do herói e o recurso à máquina da faixa corrente, na qual desfilam as partes todas de um escárnio, complementa-se na globalidade do que foi mostrado.

Assim, as reflexões e os procedimentos do teatro político de Piscator ultrapassam as motivações ideológicas e conjuntura histórico-política de sua ocorrência. Mas aí, temos uma nova história.

---

130 Idem. 146.

6- B. Brecht: A dramaturgia como teoria da ação

A materialidade cênica proposta por Appia efetivou a coerência de mídias diversas para um efeito sobre o espectador. O espetáculo como metáfora ficou disponibilizado tecnicamente, determinou subsequentes encenações, sendo depois catapultado para o cinema.

Mas Bertold Brecht (1898-1956) retoma criticamente esta herança da obra de arte total. Para ele, a renovação tecnológica das Artes Cênicas é apenas meia verdade. De nada adianta modificar as formas de expressão sem alterar o que é representado. Não há representação sem uma realidade prévia, que se coloca para o artista como obstáculo e impulso. A realização dramática exibe essa dupla natureza do feito artístico. O teatro é um caso-limite de nossas ficções, pois, em sua performance, fica demonstrado *in loco* a co-pertinência entre representação e mundo. Refutando uma completa autonomia da representação, a prática compositiva e a argumentação antilusionista de Brecht se constituirão não só em uma recusa e oposição ao que se fazia em sua época. A materialidade dos meios reivindica um materialismo das referências.

Podemos mapear a elaboração do teatro dialético de Brecht distinguindo dois momentos complementares: no primeiro momento, até meados dos anos trinta, há uma forte retórica bélica contra os hábitos estéticos dito burgueses e suas implicações artísticas e políticas. Em um segundo momento, que se desenvolve a partir de fins dos anos trinta, há o arrefecimento do artifício da denúncia em prol de uma coerência reflexiva que melhor contextualize tanto formal quanto conceptualmente uma dramaturgia mais integral. Do didatismo estrito do primeiro momento, temos a posterior correlação de procedimentos compositivos cuja interdependência nos expõe uma teoria de alcance histórico maior. O que culmina em "O Pequeno organon para o teatro (1948)".

Como o título assinala e parodia, abordagens intelectualistas, como aquelas calcadas em *a Poética* de Aristóteles, ao não levarem em conta a produtividade entre representação e representado, devem ser ultrapassadas por poéticas que alicercem suas investigações na concretude histórica das ficções.

Vamos acompanhar o primeiro momento de Brecht. Podemos ver um programa de ações objetivando uma reforma. Daí o contexto reativo bem marcado no qual Brecht posiciona-se contra a baixa qualidade

estética das produções teatrais e óperísticas, contra o misticismo abstrato dos vanguardistas e contra à ênfase no espetáculo, na representação pela representação, que os grandes mestres encenadores que sucederam Appia praticaram. O ponto crítico situa-se no modo como eram concebidas as relações entre ficção e realidade.

Para Brecht, a reforma se baseia no acatamento da diferença entre ficção e realidade. A prática comum era de apagar as marcas de ficção do espetáculo. Pretende-se manter a platéia atenta através de suas respostas emocionais, promovendo a identificação como acesso ao que se representa. Desrealizando o mundo de cena, tornando-o mais receptivo e palatável, cria-se uma ilusão contínua de o que está diante dos olhos tem seu tempo e seu espaço em uma distinta esfera da experiência humana.

Brecht denomina teatro culinário tal proposta cênico-mercadológica que fornece produtos de entretenimento que reduzem o campo de ação do espectador a uma fruição gustativa. Prolonga-se a concepção de ficção como fantasia e prazer do sujeito, o qual não se vê submetido a nenhum obstáculo para seu gozo.

Para tanto, Brecht vai pouco a pouco problematizar esta estética contemplativa baseada na identificação. Ele bem percebeu que as opções desenvolvidas em cena têm seus pressupostos composicionais. Representar é articular inteligibilidade e operatividade. Há, pois, a interpenetração de procedimentos artísticos, pressupostos representacionais e formas de recepção. Uma obra de arte não é a extensão imediata de uma idéia. Mas seu tipo de racionalidade construtiva nos expõe seu horizonte de pensamento.

A primeira tarefa da teoria e da prática de Brecht é refutar o ilusionismo representacional e o conseqüente apassivamento do auditório. Pois os espectadores identificam-se com o que estão vendo em virtude do excedente emocional que assimilam de uma trama preparada para ser o encaminhamento dos atos da platéia. Um circuito unidirecional do palco para o auditório ilude porque elide o caráter ficcional de sua exibição. A ficção não quer se mostrar como ficção. Sonega ao espectador a educação de seus sentidos ao se demonstrar como natural, evidente e atemporal. Por isso restringe seu estoque de mercadorias à depuração de 'necessidades humana eternas' não muito contextualizáveis.

Em contrapartida, para Brecht é preciso remover tudo o que é mágico, deixar claro o que está sendo mostrado como algo que se mostra. Eis o efeito D, ou distanciamento.

Alargando as possibilidades criativas da arte para o palco, a dramaturgia de Brecht ganha um impulso de configuração com o conceito operatório de distanciamento. A negatividade deste conceito, que se encontra nas experiências vanguardistas de estranhamento, no decorrer do trajeto da obra de Brecht vai ao poucos encontrar sua positividade. Mais que o inverso da espontaneidade da identificação, o efeito D não é pontual, mas estrutural. Temos um distanciamento estrutural que rejeita concepções de processos artísticos baseados em empatia e obras vinculadas às exigências meramente embelezadoras. Pois, o que ainda pouco se notou é o fato que para Brecht é preciso retirar as discussões sobre arte das polêmicas estetizantes e ver a obra de arte como obra de conhecimento. O distanciamento é a experiência de compreensão de uma obra de arte, experiência essa proporcionada pelo entendimento da representação e seus suportes de interpretação dramatizados.

A renovação tecnológica das artes de cena havia deixado bem mais perceptível a produção de efeitos concretos que uma representação pode desenvolver. O desempenho de uma ficção encontrava-se agora exposto em virtude da materialidade dos procedimentos empregados. Antes de tudo, a cena era a exibição de seu processo de realização. Um racionalismo da produção poderia oferecer as bases para as razões do fazer artístico. O fazer estético não era mais um dom ou privilégio encarcerado em mentes escolhidas e sobrenaturais.

Contudo, a otimização dos meios tem seus limites: uma tradição de práticas que possibilitam sua utilização. Pois desenhava-se (como todos hoje bem sabemos) o consórcio entre novas tecnologias e a continuidade dos hábitos ilusionistas. Presente e passado conjugam-se. A dimensão histórica dos feitos estéticos evidencia-se aqui com toda sua força.

Em razão disso o efeito D torna-se estratégico para oferecer uma solução para a contradição entre divertir e apreender que a sintomatologia dos produtos tecno-ilusionistas efetivam. O famoso e sempre citado quadro de oposições[131] (de 1931) procura esclarecer a oposição entre o novo-velho

---

131 BRECHT 1978:16. A necessidade de uma nova forma de apresentação do drama musical de seu tempo determinou este diagrama contrastrante. São notas para o drama musical épico *Grandeza e Decadência da Cidade de Mahagonny*. Note-se como o quadro se articula em três grupos básicos de questões: forma da obra, recepção da obra e aplicabilidade da obra a contextos não estéticos, explicitando o amplo escopo da discussão sobre as relações entre drama e conhecimento a partir de um paradigma que integra diversas interações que ultrapassam dualismos.

modo de se fazer ilusão e a moderna maneira de se integrar ficção em uma representação.

Forma dramática de teatro	*Forma épica de teatro*
A cena "personifica" um acontecimento	Narra-o
Envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade;	Faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade;
Proporciona-lhe sentimentos;	força-o a tomar decisões;
Leva-o a viver uma experiência;	proporciona-lhe visão do mundo;
o espectador é transferido para dentro da ação;	é colocado diante da ação;
é trabalho com sugestões;	é trabalho com argumentos;
os sentimentos permanecem os mesmos;	são impelidos para uma conscientização;
parte-se do principio que o homem é conhecido;	o homem é objeto de análise;
o homem é imutável;	o homem é susceptível de ser modificado e de modificar;
tensão no desenlace da ação;	tensão no decurso da ação;
uma cena em função da outra;	cada cena em função de si mesma;
os acontecimentos decorrem linearmente;	decorrem em curva;
natura non facit saltus (tudo na natureza é gradativo)	*facit saltus (nem tudo é gradativo);*
o mundo, como é;	o mundo, como será ;
o que homem deve ser;	o que homem deve fazer;
os seus impulsos;	os seus motivos;
o pensamento determina o ser.	o ser social determina o pensamento

O que se pode notar desse quadro é que o teatro épico, e seu distanciamento estrutural, é composto por uma série de procedimentos ao invés de se fundamentar em uma centralidade projetiva. Não há um conceito que

unifique a experiência de recepção ou a prática compositiva. A variação de procedimentos desnuda o palco, desmistifica a ilusão encenada ao marcar a delimitada e circunscrita forma que dá suporte para uma determinada representação. Os suportes dramáticos expostos clarificam a singularidade da obra.

Em conseqüência disso, há uma correlação enriquecedora entre palco e platéia através do qual o espetáculo é a unidade entre cena e público em uma realidade de observação e afetividade. Espetáculo é toda a interatividade entre cena e audiência. O espetáculo não é mais que a representação dessa situação interprtativa entre cena e platéia. Não está acima ou além de quem o possa assistir. Ele é finito e visível em seus nexos.

Dessa forma, desloca-se a perspectiva de cena da psicologia das personagens para a contextualização do que se representa. Há uma unidade entre personagem e acontecimento, acontecimento que não é primordialmente mental. Com isso não temos um *tônus* emocional dominante, um plexo de pulsões básico e invariável. Flutuações emocionais relacionadas a atos específicos alternam-se com debate sobre os próprios eventos que possibilitaram tais emoções e reflexões. Tal clarificação das emoções articula-se com a exigência da produção de uma audiência mais compreensiva.

Finalmente, o aperfeiçoamento da representação, em virtude de seu desnudamento para a platéia, acarreta a exibição de situações do mundo da vida integradas às suas possibilidades e alternativas. Assim como a representação não é a cópia de uma realidade imposta e comunicada, da mesma forma o mundo representado não se reduz a fatos imutáveis. A inteligibilidade da representação, adquirida através de marcações propositadamente visíveis, conecta acontecimentos e transformações. A descontinuidade do que se encena promove a continuidade de se pensar a respeito do que se vê. O mundo representado aproxima-se das formas de compreensão cotidianas, corrigindo estratégias ilusionistas que apelam diretamente à emocionalidade do espectador. O que aproxima palco e platéia não é a intensidade de uma experiência afetiva isolada pontual, mas a construção de uma postura frente ao que se defronta.

No fundo, vemos que, por detrás das proposições do teatro épico de Brecht, está uma desconfiança do caráter gratuito e isolado da intensificação emocional. Brecht bem demonstra que esta afetividade absoluta tem sua racionalidade específica, é também constituída. Ao contrário de uma oposição entre sentir e pensar, Brecht revela o alcance cognitivo de um

pathos extremo, como a experiência do fascismo bem exemplificou. Toda emocionalidade é calculável.

É, pois, em relação aos pressupostos e implicações da centralidade emocional do espetáculo que Brecht se dirige. A forma do espetáculo, a experiência de recepção produzida e o mundo representado interagem e enunciam os pressupostos de realização do espetáculo. A opção representacional centrada na emocionalidade é uma estratégia de arrefecer a compreensão de seu alcance cognitivo limitado. Muita mágica, muita emoção não significa sensibilidade mais desenvolvida, como Dideror mostrara em seu Paradoxo do Comediante..

Por isso a novidade da teoria de Brecht se compreende melhor em relação à sua defesa de uma dramaturgia não aristotélica. O recurso a Aristóteles, pelo menos o Aristóteles assimilado pelas estéticas normativas, sempre se fez para legitimar a separação entre os conteúdos emocionais e a sua expressão. Ora pendendo para um ou outro lado, a utilização mesmo que indireta da *Poética* de Aristóteles, seja na teoria da mímesis, seja na teoria da catarse, privilegiou ou a organização estética dos materiais ou a experiência direta da platéia. A recusa da herança aristotélica por parte de Brecht procura, a partir da própria experiência teatral global, acompanhar a efetividade realizacional da ficção dramática.

Ou seja, o ponto de partida não reside pura e simplesmente em um aspecto isolado da representação para a cena, mas se prolonga na investigação da heterogeneidade de diferenciações que possibilitam a experiência dramática, dentro da qual uma continuidade de compreensão é constituída através da descontinuidade da representação. O efeito D é a manutenção de um espaço de inteligibilidade das formas dentro das formas mesmas.

Não é tanto uma revolução formal que Brecht preconiza. Contra um formalismo autocontido da expressão, no qual o mundo é orientado a quase coincidir com a materialidade da linguagem, com os meios de expressão, temos uma prática representacional, que, ao exigir um alcance cognitivo mais desenvolvido, retira a Estética de sua periférica discussão genérica sem referência a obras concretas em sua especificidade construtiva. Ora o fazer teatro, provocativamente, se converte no fornecimento de mais um objeto entre os objetos que o mundo possui.

Mas entre os grandes resultados da estética de Brecht está a "reabilitação" do texto. A textualidade para o espetáculo renova-se ao transformar-se não mais em um recurso discursivo, mas em roteiro de representação. Sem o texto, a teoria e prática de Brecht não poderiam ser completadas.

Esta é uma questão sempre mal compreendida, fruto da herança e reação descontextualizada ao legado aristotélico. A separação entre texto e espetáculo, que pode ser depreendida da *Poética* de Aristóteles, vai no fluxo das oposições entre sentir e pensar já comentadas acima[132]. Mas de fato, *foi um tipo de concepção de texto (a do teatro literário do século XIX) e não o texto em si que desencadeou a recusa moderna do texto*[133]. Mas sempre é possível um texto. Mesmo não sendo escrita, a representação tem uma virtualidade textual, que não se confunde com simples comentário. Um espetáculo de mímica é atualizado em sua textualidade. Texto e espetáculo não são opostos e excludentes. O que o ator faz em cena sempre é textualizável, é passível de referência, mesmo que ele não diga nada.

É que se confunde texto com verbalização. Muito pode ser escrito sem ser dito. A escritura não é a inteira performance, nem é o registro fechado do que deve ser proferido. Quando mais aprimorada uma escritura para a cena isso não significa maior tagarelice do ator. Mas escritura para cena é uma performance de performances, é uma composição de performances, é já uma performance e uma metaperformance, pois roteiriza a representação, dando-lhe uma finita existência como material a ser trabalhado e retrabalhado. Trata-se da interpretação de um específico processo de representação: não é um modelo para ser reproduzido, mas a individuação de orientações e referências para atos interpretativos. A presença do texto é a premência de um acontecimento inteligível afetivamente situado. O texto vai tornar visível uma racionalidade encontrada a partir de uma prática representacional determinada. Afinal de contas, a cena é por acaso a antítese da razão?

É inegável que há uma distinção entre o efeito D e sua execução. Muito se criticou o caráter frio, cerebral e impessoal das realizações de Brecht (ou de seus epígonos...). A artificialidade obrigatória da manutenção das diferenças entre ficção e realidade, através da exposição constante e repetitiva dos suportes ficcionais da representação, adquiriu soluções insatisfatórias[134].

---

132 Como na famosa passagem da *Poética* (1462a), na tradução de Eudoro de Sousa: "Acresce, ainda, que a tragédia pode atingir a sua finalidade, como a epopeia, sem recorrer a movimentos, poi uma tra'geida, só pela leitura, pode reverlar todas as suas qualidades (ARISTÓTELES 1998: 147)."

133 MOTA 1998. V. outros questionamentos dessa narrativa histórica em SARRAZAC 2002, SARRAZAC 2017.

134 Tal frieza vinha principalmente de recursos de interpretação do ator tais

Contudo, os pressupostos do efeito D, os quais não preconizam a descontinuidade absoluta entre ficção e realidade, mesmo não tendo uma solução visual eficiente, não se anulam. A teorização da representação é um *work in progress*. A adoção de uma forma de exibição é a interpretação e não a totalidade dessa teorização. Quando se refuta uma performance não necessariamente se julga a totalidade da sua composição. Uma proposta em um processo criativo pode ser aproveitada ou refutada em outros processos criativos. É preciso uma crítica integrativa que dê conta do projeto de realização que é esboçado ou desenvolvido em performances.

Ultrapassando o contexto reativo que o motivava, após a maturidade artística em obras como *Mãe coragem* e *Vida de Galileu*, temos a segundo momento teórico de Brecht, no texto "O pequeno organon de teatro "(1948).

A "reviravolta" conceptual de Brecht aqui delineada se dá no abrandamento de uma retórica belicosa contra o teatro culinário. Trata-se de entender este tipo de teatro, ver suas limitações para, a seguir, proporcionar soluções para o encanto da emocionalidade. Ao invés de opor diversão e espetáculo, Brecht defende que *a função mais nobre do teatro é a diversão*.

Como toda afetividade tem seu horizonte cognitivo, o que está em jogo não é a diversão, mas o predomínio de um modo de produção representacional. Há uma diversidade de prazeres, e engana-se quem se acomoda pensando que o prazer dado pela representação dependa quase que *exclusivamente do grau de semelhança entre a imagem e seu objeto*, a chamada identificação. O que diverte e mantém um prazer possível de ser representado e tornar-se espetáculo é um processo marcado de diferenciação por meio do qual a referência é cada vez mais situada e individualizada para enfim ser relacionada aos diversos momentos da representação. O auditório participa vivamente distinguindo a inserção das referências nos momentos construtivos do espetáculo. O que vê e sente e ouve é seu, pertence-lhe como algo que tomou para si como co-intérprete, co-realizador da cena.

Transformando referências sucessivas em paradigmas de orientação, em virtude de seu diferencial de realização, o auditório ganha ao compre-

---

como recorrer à terceira pessoa para reforçar o ato que ele é um 'mostrador de realidades no palco, fazer uso de expressões no passado, para marcar a diferença entre a ficção como relato e seu acabamento e a situação atual de audiência, e o comentário das indicações de encenação e sobre os acontecimentos visualizados, para registrar a função do ator como observador.

ender situações díspares que proporcionam uma convergência significativa. Pelo mundo representado, mundo intenso e sujeito ao tempo de sua possibilidade, a audiência apodera-se da compreensão do espetáculo e não das figuras sem contexto da realização.

Daí é gerado um prazer outro, uma diversão mais complexa e integral, presente *na fruição da ética particular de sua época*. Vamos pensando com Brecht: se é preciso divertir, que se divirta também pelo saber, um saber que pertence a quem compreende o espetáculo como ficção, ficção tão singular como o mundo representado em cena. A particularidade histórica representada, ao tornar singulares as circunstâncias em que agem atores com seus personagens, não só dá a perspectiva histórica dos acontecimentos representados como determina a aplicabilidade da representação. A historicidade não é tema nem cenário mas a exigência de uma refinamento dos procedimentos estéticos frente a exigências de conhecimento que impedem qualquer vôo mágico fácil. O diferencial cognitivo que desenvolve uma platéia mais livre das representações, posto que as compreende como objetos feitos e finitos, ratifica que *sem conhecimento nada se pode representar*. O prazer não é uma catarse, mas ato de uma compreensão. Você só chora ou clama porque entendeu. A singularidade compreendida é prazeirosa como um jogo que se entende para ser jogado melhor.

Note-se como os antigos temas de Brecht são revisados. O que Brecht entendeu é que é preciso um tratamento mais teórico de seus problemas de conjuntura. Continuando, a uma teoria do espetáculo que ultrapassa oposição entre ficção e realidade, corresponde uma poética do espectador. Sendo a peça um acontecimento restrito, do qual resulta um sentido específico, o auditório será defrontado com a natureza dos nexos que permite tal especificação. A peça apresentada com lucidez será recebida com igual lucidez. Há uma correlação entre a produtividade de sentido da representação e a construção da platéia. O mundo representado figura a poética do espectador, sendo a interface entre a representação e a audiência. O convívio humano e a objetividade reinterpretada esteticamente em cena dramatizam a compreensão dos acontecimentos dramatizados. A singularidade dos eventos encenados possibilita a ficção e sua construtividade. O dramaturgo, ao invés de substituir "um mundo contraditório, imperfeito e mortal por um mundo harmonioso- um mundo que o espectador mal conhece por outro qual se pode sonhar somente" – utiliza-se do mundo plausível representado para fazer a poética do espectador.

É o que o conceito de *Gestus* procura evidenciar. Para Brecht é preciso atualizar em palco comportamentos significativos e relevantes que os homens adotam diante uns dos outros. *Cada acontecimento comporta um Gestus básico*. A fisicidade em cena aponta para atos como fatos extra-mentais que mostram posicionamentos e conceitos frente à realidade que se representa. A fisicidade do *Gestus* (toda a corporeidade do ator relacionada com a representação singular dos acontecimentos - características, atitudes, ações, palavras) rompe com a imitação psicológica que sobrecarregou o teatro literário, motivando-o a postular a unidade de ação e de caráter das personagens. Daí os tipos e as tramas. Ao invés de uma mímesis psicológica, o princípio do *Gestus* efetiva não só a visualização do que é permitido dentro de um contexto histórico como possibilita a ação que transforma esses contextos. A ação é uma concepção e não um impulso frente ao senso de catástrofe. Homens de carne e ossos investem seu agir nos processos pelos quais se vive. A marcação do *Gestus* só distingue e específica a ficção encenada.

Dessa forma o que Brecht objetiva em sua teoria histórica da dramaturgia é revelar o horizonte compreensivo dos atos humanos na representação. Sendo a própria representação não uma mística transcendental, nem um aparato meramente técnico, ela mesma é um desses atos finitos e mundanos impregnados de referências. A cena não é um *não lugar*. A extrema referencialidade dos atos humanos é interpretada pela composição e performance cênicas. Não é o mundo que se reduz para ser contido em uma figura, mas é a figura que se individualiza ao integrar uma estrutura interpretativa desse mundo. Ao se valer das capacidades cotidianas de compreensão (observação, fisicidade, memória, debate) a cena faculta ao espectador uma experiência que torna mais inserida a representação e o contexto de sua realização. O espetáculo é um acontecimento interpretativo que se revigora na referencialidade dos atos que o especificam.

A provocativa afirmação de Brecht que nossas representações são secundárias em relação ao que está sendo representado cifra as implicações de sua reorientação em direção à experiência da audiência e a referencialidade. A escritura para a cena defronta-se com as exigências da inteligibilidade do espetáculo como ato factível.

7- Coda[135]

Os autores até aqui focalizados desenvolveram suas teorias a partir das dificuldades de seus processos criativos. Eles comungam vários pontos que, aos poucos, definem a formação de uma herança de modernização da prática e da reflexão sobre as artes de espetáculo, a qual será referente para um contexto reativo no interior mesmo dessa herança. A desestabilização do que se pode chamar 'campo artístico das atividades de performance' advém justamente do entrechoque entre o esforço de constituição de uma tradição criativa em bases mais específicas e o recrudescimento do niilismo vanguardista que explode no pós-guerra e se avulta nos experimentalismos irracionalistas dos anos 60-70.

Em um primeiro momento, a modernização das artes do espetáculo não se viu reduzida ao confronto com seu contexto. A recusa da dependência da representação à reprodução de uma mundividência discursiva e genérica não foi o maior impulso para a busca da especificidade da linguagem de cena. A dimensão crítica do projeto modernista era cativa da articulação estética e do deslumbramento com a manipulação criativa dessa linguagem.

Por isso, vemos em Appia, Stanislavski, Piscator e Brecht uma aproximação mais produtiva entre história, teoria e crítica no campo das artes de espetáculo. A autonomia da realização para a cena está diretamente relacionada com a especificidade de seus processos criativos que, ao mesmo tempo, singularizam determinada representação e individualizam também a estruturação de sua inteligibilidade.

Dessa forma, as artes de espetáculo se convertem em uma experimentação do modo como estratégias de representação e de compreensão se interrelacionam, impedindo qualquer tentativa de transformar o representado em ilustração de uma indiferenciada idéia totalizadora do que venha a ser o que se quer chamar de realidade. O artista moderno de espetáculo não mais vale-se de meios mágicos ou demiurgos para legitimar o que faz ou para se definir .

---

135 A conclusão dessa seção é mais polêmica, e centra-se em aspectos dominantes da recepção de Artaud e Grotowski. Fica como um testemunho de como à epoca de sua escritura (2001), foi esboçada uma reação ao anti-intelectualismo e retorno ao primitivismo frente à leitura dos autores da primeira metade do século XX.

Dentro desse paradigma de inteligibilidade, a interpenetração entre teoria e realização não se reduz pois à defesa de uma determinada estética, vista como um programa ou como uma idéia geral. Não são também estéticas artificiais, conjunto de discussões que se validam apenas dentro da argumentação que as defende. A ruptura com o idealismo artístico, com a tradição metafísica secular que reduziu o aspecto cognoscente de feitos estéticos à mera aplicação de temas filosóficos e distinções genéricas previamente dadas, impulsiou a especificidade de questões e de uma tradição reflexiva no campo das artes cênicas. A racionalidade deste campo refuta tanto uma metafísica que se apropria de temas abstrados quanto espontaneísmo feiticeiro e obscuro que reforça um pretenso aspecto periférico da realização de espetáculo. Note-se como se conjugam a legitimidade discusivo-abstrata da arte e a negatividade mágica.

Ora, a materialidade, a referencialidade factível e a corporeidade das emoções não prolongam um substrato abscôndito e recôndito, uma profundidade abissal que se contradiz com a superfície da representação. O cálculo dos efeitos se adensa na frontalidade do exposto. Conjuga-se a eficiência da atuação com a ciência da preparação. A catástrofe das oposições (observador-observado) faz irromper a marcação das experiências em um roteiro de representação.

Mas, no interior das recusas, há sempre a recusa das recusas. É com a emergência do ator A.Artaud que mesmo esta orientação construtiva, inteligível das artes cênicas, vai receber seu veto e o espaço para uma radicalização da crítica das representações. E é a partir das implicações dessa hipercrítica que faço minhas considerações finais[136].

Em termos simples, Artaud recusa toda a tradição ocidental, generalizando a crítica modernista ao teatro literário dos últimos duzentos anos para toda a tradição que ele chama ocidental de teatro. Vai buscar em um pressuposto teatro oriental (o Oriente dele) o rumo para uma nova prática de teatro, uma prática intensa, espiritual, lírica, extrema. Atribui ao texto e ao psicologismo de toda a tradição ocidental a falta de vitalidade que ele encontra na cena comercial de seu tempo. A representação da figura humana e de sua cotidianeidade empanturram o teatro de uma arte menos sublime. O novo teatro, o teatro da crueldade, é um teatro de redenção, onde a negatividade é o sacerdote.

---

136 Retomo MOTA 1998.

A negatividade se articula como uma forma de abstrair tudo o que se representa vindo de uma idéia de mímesis, para daí então figurar o irrepresentável. A separação entre vida e representação, que segundo Artaud caracteriza o teatro ocidental, deve dar lugar a uma assepsia de toda e qualquer referência a atos, pensamentos e palavras que não sejam compromisso com a vida em toda a sua plenitude. O teatro detém a vida nas periferias da representação. O que vem à cena é o controle do inefável, pois o inefável é excessivo e violento. Isso de acordo com o intelectualismo místico de Artaud, intelectualismo contra o logos da e na representação.

Daí sua recusa da palavra falada em prol da representação pura. A operatividade do negativismo de Artaud converte a cena em uma máquina de gestos, gritos, luzes, símbolos onde há a experiência de revelação do sagrado. O teatro sagrado de Artaud, aberto ao indizível das sensações, fecha-se sobre o lirismo egóico de seu autor. Novamente, a mente amplia-se sem o recurso da realidade da representação. Anacronicamente, o primitivismo intelectualista de Artaud é irresponsável frente aos processos criativos contemporâneos. Não exibe nada além de si mesmo. Não consegue ultrapassar seu cógito postural ao fazer coincidir as bravatas com a ausência de representação. A crítica que Artaud empreende não se fundamenta em um processo criativo mas em idéias sem realização, idéias que seriam modificadas pela irreversibilidade transformadora de um contexto de efetivação. O fantasma de Artaud é a ilusão de haver um modelo original para a composição e para a performance. As bases mais compreensivas da linguagem das artes de espetáculo não opõem exploração-experimentação e realização. Artaud é uma performance que recusa a composição, é uma performance contra a composição.

Mais um exercício sobre a negatividade para terminarmos. Alinha-se na tradição negativista que permeia o século XX. Podemos chamar de exploração de alternativas à representação. Eis a complexa figura de Grotowksi. Em sua obra como pensador e homem de teatro convergem estas duas tradições da modernidade – uma constituidora de linguagem e outra hipercrítica. O percurso criativo e intelectual de J. Grotowski fundamenta a conclusão e as projeções para o novo século.

Reagindo contra a comercialização do teatro, Grotowski busca desenvolver e devolver-nos a essência do teatro. Trabalhando no que ele chama de via negativa, correlato cênico da redução eidética da fenomenologia, Grotowski procura eliminar o supérfluo na representação e na

concepção mesma da arte para a cena. Vendo que a relação entre público e ator é a essência do teatro, ele se concentra na preparação do ator em situação de representação. Daí o seu teatro pobre, restrito à autoexploração das possibilidades expressivas do ator a partir da eliminação das resistências de seu organismo.

Contudo, posteriormente, esta autoexploração fica independente da representação. O trabalho do ator não é para um papel. Há um vínculo entre a via negativa e situações arcaicas de iniciação. A disciplina formal, a autopenetração e o transe são experiências não somente análogas a um ritual mas são rituais mesmos. Há o apagamento entre as fronteiras da preparação de atores e a ascetismo dos iniciados. Eis as chamadas experiência parateatrais que proporcionam a ampliação consciente das percepções e não objetivam um contexto de audiência. Não há platéia nem espetáculo. A via negativa, rumando para a abstrata essência, confina-se no silêncio dos corpos em movimento para a luz.

O impacto da liberação da representação impulsionou o ritualismo teatral. Tal paradigma logo encontrou franca acolhida nas instituições universitárias. A crise da racionalidade nas Ciências Sociais e a busca de uma opção, de uma modelo explicativo para comportamentos humanos , providencialmente se acasalou com o paradigma teatral ritualizante.

Observamos hoje uma exploração conceptual deste paradigma que logo se converteu em referendo estético. Previamente justifica-se a qualidade de uma prática por sua conformidade a uma energia ritual. Logo, não se distinguem o cerebralismo que produz imagens mítico-impactantes isoladas e um convencionalismo melodramático apelativo. Todos fazem sentir. E impedem pensar uma realização maior que seu impulso.

A antropologia em que se tem convertido muita dessa ritualização revoa em abundante vocabulário para pouca sintaxe. Até publica dicionário. A extensão imaginativa que uma audiência experimenta mobiliza o esforço para que o processo criativo articule um horizonte compreensivo da representação. Problemas, dificuldades, articulação entre tempo espaço da performance e soluções composicionais desenvolvem uma exploração de possibilidades de representação que vão nos dando uma tradição, um campo histórico-expressivo com conceitos operatórios e repertório.Foi o que procuramos apresentar quando falamos de Appia, Stanislaviski, Piscator e Brecht. Há toda uma infinidade de questões inerentes a esta tradição. A realização para a cena é uma correção de nossas generalidades figurativas.

A representação nos expõe em nosso destino de proporcionar meios para interpretar os eventos e os sentidos do mundo.

Creio que o pensamento contra a representação já teve sua hora. Chega de culpar as pernas pelo tropeço. O projeto construtivo moderno abarca tanto a hipercrítica como a renovação do campo das artes de espetáculo. As abordagens aqui descritas não se reduzem a um registro historiográfico, pois não foi pretensão minha apresentar um panorama exaustivo de obras e autores, mas sim exercitar uma forma de reflexão na qual arte e sua inteligibilidade interpretativa se interpenetram. Creio que mais do que uma lembrança de inovações e bizarrias, a modernidade teatral fica na história dos espetáculos como sua memória metareferencial, momento onde tivemos investigações para explicitar seus processos criativos através da mútua implicação entre composição e performance.

8- Do ópera Studio de C. Stanislavski aos musicais de Brecht: por uma nova historiografia do teatro[137].

Na recepção crítica da modernidade teatral pouco espaço tem se dado às relações entre teatro e música. A partir dos casos concretos de Stanislavski, Meyerhold e Brecht, podemos observar que, mais que recursos de encenação as relações entre teatro e musicalidade atualizam uma orientação interartística e multidisciplinar das artes da cena, expressa nas implicações teorico-metodologicas de se levar em consideração a heterogeneidade material de eventos interartísticos.

O desafio de integrar diversas disciplinas e tradições artísticas é um elemento constituinte de professores, estudantes e profissionais de Artes Cênicas que se depararam cotidianamente com projetos interarísticos e multidisciplianres valendo-se de pressupostos unificantes e estratégias de exclusão. Cria-se assim uma artificial realidade na qual a sala de aula/de ensaios encontra-se divorciada da realidade pulsante que a heterogeneidade dos eventos cênicos provoca.

137 Comunicação-manifesto apresentada ao VI Congresso da ABRACE, em São Paulo, 2010. Aqui buscamos indicar algumas possibilidades interpretativas nos autores estudados nesta seção.

Sob a pressão de currículos cada vez mais autocentrados, que privilegiam compatimentalizações e falta de conexão entre profissionais diversos, o normal parece perpetuar e reproduzir uma cena unívoca cujo contraponto é o individualismo estético. Com o incremento de processos dramatúrgicos colaborativos e a popularidade de obras dramático-musicais o descompasso entre a sala de aula e a historicidade do teatro recrusdesce. Mas será que sempre foi assim mesmo? Antes de se tornar disciplina, antes de se estabilizar em discurso, será que o 'teatro' (ou os estudos teatrais) explorou algum dia sua dimensão transacional e dissoluta? Vejamos algus exemplos.

Em *Minha Vida na Arte,* Stanislavski dedica um capítulo de suas memórias ao chamado Ópera Studio (STANISLAVISVI 2008). A partir de um convite do Teatro de Ópera de Moscou (Teatro Bolshoi) para o Teatro de Arte de Mostou (TAM) efetivou-se uma parceria em forma de workshops nos quais cantores e jovens artistas poderiam encontrar um espaço para ter mais consciência da interpretação para a cena. Em 1918, essa relação se institucionaliza, com a abertura do Ópera Estudio, seguindo o modelo de outros empreendimentos teatrais de Stanislávski e Nemirovich-Danchenko, que, tomando o TAM como modelo de incubadora de projetos artísticos-organizacionais, multiplicavam oficinas-montagem em função de novos objetos de estudo e interesses. Em 1924, o Ópera Estudio é renomeado como Stanislavski Ópera Estúdio, ao se desligar do companhia estatal do Teatro de Bolshoi, acabando por se fundir com a companhia musical de Nemirovich-Danchenko em 1941, formando o Teatro Musical Stanislavski-Nemirovich-Danchenko, que funciona até hoje (www.stanmus.com). Note-se que tais estúdios eram atividades paralelas ao TAM, demonstrando a amplitude e pluralidade de práticas e pesquisas, bem como a busca por metodologias de ensaio e criação que efetivassem contextos para exploração de possibilidades expressivas (SCARDALORA 2006).

Seguindo as memórias de Stanislavski, o objetivo do Ópera Studio era promover uma melhora significativa nas atuações e na cultura dos cantores líricos. Este foram recebidos como hóspedes no TAM. Nos primeiros dias foram promovidos eventos mais ou menos improvisados com cada um dois grupos reunidos demonstrava e partilhava suas habilidades. Depois dessa festiva aproximação, Stanislavski começou a orientar e preparar pequenas cenas do repertório operístico. No ano seguinte (1919) houve uma mudança: Stanislavki selecionou alguns participantes desse *workshop* e para

eles desenvolveu um programa completo de aulas não mais destinadas às exigências de repertório e sim relacionadas ao domínio das ações físicas e da consciência rítmica do intérprete. Ou seja, os cantores profissionais deram lugar ao estudantes. A partir de improvisos de um pianista acompanhador, estes se exercitavam por horas aprendendo a andar, a explorar a plasticidade de seus corpos, e a expor verbalmente o que apreendiam. Ainda uma série de exercícios sobre a materialidade da palavra eram propostos.

Uma mais detalhada dessa lições se encontra em uma publicação de um ex-aluno do Ópera Studio, Pavel Rumyantsev (STANISLAVSKI&RUMYANTSEV 1975). O livro apresenta as instruções de Stanislavksi para os exercícos e acompanha os ensaios da montagem de 7 óperas , entre 1921 e 1932.

Com a publicação de uma nova edição em nove volumes das obras completas de Stanislasvi, entre 1988 e 1999, entre textos de troca de correspodência,entrevistas com assistentes e alunos, anotações de trabalho e textos pedagógicos, ampliou-se o contexto das relações entre Stanislavski e a ópera. Esse diálogo interartístico agora esclarece melhor a direcionamento de Stanislávski para as ações físicas. Segundo material traduzido e comentado por Marie-Christine Autant-Mathieu (AUTANT-MATHIEU 2007), temos transcriações de entrevistas/diálogos de Stanislavski com estudantes da primeira fase do Ópera Studio (1918-1922) até ensaios de montagens de ópera em 1938, textos reunidos sobre o título de 'former une acteur chanteur'. Ainda, são recolhidos exercicios para se trabalhar o ritmo, aplicados no Studio Lírico-Dramático, entre 1934-1938, que demonstram a base comum entre experiências e metodologias na formação de atores e cantores.

Este material demonstra a continuidade das ligações de Stanislavki com obras dramatico-musicais, postulando o ideal de formar artistas diversificados e com múltiplas habilidades. A chave para essa abordagem ampliada da arte da atuação encontra-se na aplicação de parâmetros psicoacústicos (MOTA 2008, BROWN 2010) em todos os momentos do processo criativo. A contrapartida dramatúrgica e cenográfica para este artista viria com as pesquisas de V.Meyerhorld.

Meyerhold não só desenvolve um treinamento de atores que demanda uma efetiva musicalidade como também organiza seu espetáculo segundo parâmetros psicoacústicos (PICON-VALLIN 2008, PICON-VALLIN 2010).

Com formação musical, Meyerhold dirige operas durante sua vida, desde *Tristão e Isolda*, de Wagner, em 1909, até conduzir os trabalhos no Teatro Musical Stanislavski- Nemirovich-Danchenko, por convite de Stanislavski, em 1938.

Essa fusão entre a musicalidade do ator e a musicalidade do espetáculo intensifica novas possibilidades dramatúgicas, recepcionais e atuacionais. Meyerhold rompe com o limitado uso do som como efeitos de ambientes e músicas de fundo. Diante da impossibilidade de se esconder o som, de tornar o som invisível em uma situação audiovisual como o teatro, Meyehold enfatiza a manipulação das propriedades do som e dos materiais sonoros em cena. O enfrentamento do problema da ópera lhe dá o horizonte para um novo teatro musical no qual a domesticação das relações entre as partes musicais e não musicais é superada e o agente cênico materizaliza-se como ritmo. A composição ritmica do espetáculo integra o ator e sons produzidos e ouvidos em cena. O ator contracena com informação sonora, e pode, a partir da configuração que se apresenta para ele, sincronizar ou desincronizar seus movimentos, gestos e fala. Os usos criativos dessa flexibilidade do material sonoro estendem-se desde a encenação e remontagem de dramas musicais até obras sem música, na qual o desenho rítmico é pensado e articulado em função não de um som que ressoe na sala de espetáculos e sim da exploração das propriedades e possibilidades do som em sim.

Desse modo, não há um teoria da dramaturgia musical em Meyerhold, e sim a proposição de um espaço de interação entre a materialidade do som e seus efeitos, revisando o conceito de obra dramática como a unidade de representação em torno de uma tema ou narrativa No lugar disso, temos a organização das ações físicas dos atores e da resposta da audiência a partir da aplicação de técnicas de contraponto e de formas musicais clássicas. A base retórica desses recursos mobiliza não um recuo a uma estética da harmonia e forma orgânica. Antes, Meyerhold ao colocar em cena esse retórica agora atualizada no jogo do ator e na sequencia das coisas que são encenadas explicita a "música abstrata"de cada espetáculo, exibe a metalinguagem de cada obra, aproxima a audiência de uma experiência de contato com os processos criativos. A cena é a generalizada exposição não mais de temas e conteúdos, mas de seus procedimentos. Ao resituar a musicalidade do espetáculo em plano estratégico no processo criativo, Meyehorld ratifica a heterogeneidade da cena, demonstrando sua lógica multitarefa, interartística e multidisciplinar. De sua censura a uma

sonoplastia realista, quando da montagem de *A gaivota* para a abordagem rítmica dos eventos cênicas temos um percurso que comprova o fato que " as revoluções cênicas do início do século (XX) não estão ligadas somente às revoluções cenográficas, elas estão em relação direta com a reflexão direta sobre a música no teatro (PICON-VALLIN 2008:19)."

A carreira de B.Brecht interage com uma dramaturgia musical desde seu início[138]. Mas há um descompasso entre a recepção dos textos teatrais e sua musicalidade: os textos traduzindos e publicados apresentam algumas indicações musicais, quanto ao lugar e modalidade da canção de cena. Lemos o texto e pensamos que se trata apenas de gente falando em cena. A predominância da letra impressa sobre amplitude do espetáculo brechtiniano intensifica leituras conteudísticas das obras, reduzindo o conceito de estranhamento a um choque intelectual na audiência. Por outro lado, temos as experiências com a descontrução da ópera, a partir de parceria com o compositor K.Weil em 1927, após ter trabalhado como assistente de direção de K. Reinhardt, entre 1924 e 1925, diretor e encenador de óperas, musicais e peças de teatro. O conceito do teatro épico se desenvolve a partir do debate entre a montagem ilusionista rica de recursos de Reinhardt e novas possibilidades aprendidas com Piscator e parcerias com compositores como K. Weill (*Mahagonny*, *Ópera dos Vinténs*) e H. Eisler (*Decisão, A Mãe*), entre outros.

Discorrendo sobre seu método de trabalho, já em uma fase mais madura (1940), Brecht relata que, após elaborar a dramaturgia global de se espetáculo (texto e canções), apresentava ao orquestrador as instruções sobre como o material musical deveria ser produzido, chegando a assobiar as melodias que seriam arranjadas (BRECHT 2002:134). Brecht era um cancionista, formado na escola do Cabaret. A dissociação entre elementos, base do teatro épico, como uma resposta ao conceito de síntese das, depreendido de Wagner, encontra na apropriação artística da canção popular, crítica e irônica, o seu fundamento.

---

138 V. a tese do pesquisador Geraldo Martins, por mim orientada: "Dramaturgia, gestus e música : estudos sobre a colaboração de Bertolt Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler, entre 1927 e 1932", Universidade de Brasília, 2015. Link: http://repositorio.unb.br/handle/10482/18099 .

Desde já, fica patente que é quase impossível falar de uma história do teatro sem falar de sons. Isso poderia ser difícil se falássemos de um teatro mais distante de nossa época, devido à escassez de documentos. O que é incrível é que estamos falando de dramaturgias de cem anos apenas, as quais seus realizadores passaram a eles mesmos a se interpretar e produzir textos e documentar seus processos. E em tudo isso há uma atividade multissensorial bem relevante. Os poucos exemplos acima apontados, relacionados à primeira metade do século XX, nos indicam não apenas que o teatro daquele tempo era feito com todos os sentidos. Antes, tais exemplos nos mostram que temos procurado entender este e outras dramaturgias sem um amplo horizonte da cena em sua complexidade multitarefa, multidimensional e multissensorial.

TERCEIRA PARTE

1-Arte e Subjetivação[139]

Quem procura ensinar, precisa conhecer os pressupostos de quem aprende. Após anos participando de bancas entrevistadoras que avaliavam candidatos ao curso de Artes Cênicas, entrevi-me com as respostas variadas, muitas vezes confusas e extravagantes, mas que guardavam, apesar de tudo, uma incrível coerência[140]. As respostas denunciavam o modo contemporâneo de se conceber o que é 'ficção', partindo que estamos de que a atividade dramática é um processo imaginativo. E este modo atual de trabalhar com a ficção constitui-se em torno do estatuto representacional da *arte* ou dos procedimentos de como legitimar o discurso se faz sobre ela, retomando uma longa tradição que, pelo menos, na Grécia encontrou um momento de sua problematização.

Colocada a questão desta maneira, parece insano ou fantasioso que se relacione uma resposta de um candidato a uma vaga no curso de Arte Cênicas da Universidade de Brasília com a codificação filosófica do fato artístico. O que ganharíamos com a exposição e visualização desta longa história?

Mas aí onde a interrogação e o espanto se erguem, nota-se o diferencial contemporâneo desta História de longa duração. A recusa de vinculação, a negação de todo traço vinculante com uma memória de si mesma

139 Texto a partir de comunicação apresentada no XI Congresso Nacional da Federação de Arte-Educadores, Brasília, 1998.

140 Para se candidatarem às vagas disponíveis no curso de Artes Cênicas, os candidatos, na maioria estudantes oriundos do secundário/ensino médio, devem passar, antes dos exames gerais (vestibular), por uma série de provas de habilidades específicas, as quais incluem oficinas em que são avaliados por sua presença cênica por bancas examinadoras.

já nos diz um pouco dos modos de receber a arte dramática na atualidade. Esta ruptura com a tradição, veremos, toma da mesma tradição renegada os horizontes para sua justificativa. Dialogam os tempos na unidade de sua proposição.

Então, o que unifica a recepção do fato estético hoje? Qual pressuposto torna homogêneo o contato com as ficções? Qual é a idéia de arte de nossa época? Ali mesmo onde se nega a História, se reafirma o sujeito. Eis a resposta. Contra o peso da tradição, temos a egolatria autoreferenciadora. Vivemos os últimos rescaldos da subjetivação da arte, na qual se não se distinguem as fronteiras entre ficção e a realidade.

Esta subjetivação engloba os fenômenos imaginativos que ganham da participação individual o suporte para seu acontecer. Porque a subjetivação procura dar uma intimidade com aquilo que se pratica. A função da subjetivação é realçar a experiência daquilo com o que se trabalha. A evidência subjetiva é a confissão de uma eficiência, de uma realização, de um conseguir se utilizar daquilo que tomou para si. A *dimensão minha* é a iluminação de um encontro no qual as dificuldades e os limites foram ultrapassados e superados.

Daí o elogio desmesurado da arte. Subjetividade evidente e adjetivação hiperbólica são complementares, pois quanto melhor o sujeito, maior a arte. A eficiência do indivíduo redobra-se na perfeição do objeto.

Além desde circuito sujeito-objeto, novos contextos são abarcados. A arte agora não é um elogio, e sim um valor para a sociedade. Ela é o meio privilegiado de se comunicar com mais e melhores possibilidades de tudo o que se quer dizer. Como expressão das expressões, a arte, finalmente, é o próprio homem.!!!

Esta cadeia de raciocínios, que vai do sujeito até nossa raça, precisa, contudo, ser melhor compreendida. A sobrecarga que a arte ganha, seu infinito número de determinações não se constituem como entendimento do que ela é em si mesma. A cadeia de raciocínios não é progressiva - somente fortalece a mesma base. Quando mais a inclusão da arte se exacerba, mais o sucesso da experiência é fortalecido. Contudo, temos um ilusionismo da seqüência por meio da qual as maneiras como legitimamos a arte estão diametralmente opostos ao modo como conhecemos a mesma arte.

Eis o grande paradoxo: o desmesurado apreço e elogio da arte não nos dá nenhuma intimidade com ela. O ponto de partida afluindo do su-

jeito que não se modifica com o que conhece e mais se torna homogêneo enquanto aplica a arte às maiores esferas da cultura (até que ela tome o lugar da religião) este ponto de partida elide muito porque ilude o suficiente. Trata-se de uma 'ficção filosófica' que, tomando da conceptualização do fato artístico seu procedimento básico, legitima somente o que pode ser referenciado imediatamente. Confunde-se o observador com o fenômeno observado. Exemplo: alguém realiza arte, então o que determina a arte é essa subjetividade. A subjetivação da arte é uma miopia interpretativa, pois.

Contraditoriamente, a subjetivação da arte é uma intelectualização da arte. As cadeias de raciocínio, formas de inclusão e legitimação da arte, revigoram-se em generalidade e redução. Quando mais a arte se justifica em tantos contextos, menos ela é em sua especificidade. Pois, como se pode facilmente depreender, a intelectualização da arte não exige que se tenha uma experiência mais íntima com ela. A abstração toma o lugar da aprendizagem. O sujeito permanece incólume frente ao que se devota tanto. Ser = pensar.

Tal assepsia do mundo das concepções, que substitui uma interatividade mais forte com o que se defronta pelo reforço de uma eterna repetição do sujeito consigo, faz vigorar a vitória da idéias da arte sobre a própria arte. Entre mim e a arte se interpõe este *intermedium* cognoscente transformado em árbrito estético.

Chegamos onde queríamos chegar. A subjetivação da arte é autofágica. Elimina vínculos concretos substituindo-os por transparentes vínculos abstratos. Esta aura redencionista, sublime, verdadeiro depósito de nossas mais belas aspirações, na verdade é a entronização de uma razão cativa de impor um mesmo modo de existência a tudo que é ou existe. É hora de desconstruirmos este fundamento sem fundamento que é a subjetividade tornada centro, vetor e matéria da arte. Está na hora de denunciarmos que a relação entre evento artístico e subjetividade é mais complexa do que se pensa ou se supõe. Trata-se de concretizar este sujeito ávido em se esconder por entre as formas e simulacros da realidade. Trata-se de operar um descentramento para reorientarmos o sujeito. Neste momento, deixo a vez , a hora e o lugar para o drama, para outro palco que melhor represente o que quero dizer. É preciso, mais do que nunca, desmistificar esta instância subjetiva.

Nenhuma arte como a dramática sofreu tanto as conseqüências da subjetivação estética. Historicamente, porém, venceu e convenceu a versão bastarda que associa o teatro ao que podemos chamar de 'dionismo catártico'[141]. Este mistério gozoso parte do pressuposto que o objetivo de toda representação é a irrupção de uma reciprocidade e identificação imediata e sem limites entre palco e platéia. O irracionalismo prazeroso justifica todo e qualquer efeito dramático. A representação tem que se anular, cancelar-se para fazer notar a ecumênica partilha da paixão. O espetáculo mesmo é uma maquinaria que objetiva atingir este amplexo emocional que, suspendendo toda a cotidianeidade, nos arremessa para além de nós mesmos. A catarse desse dionismo é a purgação de nosso mundo ordinário. O melhor não estar aqui. A cena é um meio para algo que ela mesma não é e que nem está aqui.

Para melhor funcionar, a maquinaria prorrompe como performática condição humana. O único espetáculo é o do sujeito consigo mesmo. Esta é única maneira possível para que o que ele pense do mundo se torne o que o mundo é. Se não há mais ninguém, se só existe uma única mente, se todas as mentes são essa verdade, tudo é como eu penso e quero. E, logo, a realidade concorda com que eu pense dela. Pois o subjetivismo defende a eliminação das diferenças entre ficção e realidade para suprimir toda e qualquer diferença. O privilégio perfomático da representação, onde não há mais palco ou platéia, onde tudo é ao mesmo tempo todas as coisas agora, satisfaz a ilusória continuidade do sujeito por cima de todos os contextos.

Neste sentido, o mistério gozoso impresso na identificação total da representação e da recepção, marca fundamental do dionismo catártico de nossos dias, choca-se com a realidade mesma do que se pode denominar de experiência ficcional dramática ocidental.

Esta experiência empenhou-se em promover uma continuidade espaço-temporal por meio de atos personativos e descontínuos para uma recepção co-presente e antecipada. Desta maneira, sempre foi *antiilusionista*, pois necessitando promover a orientação da platéia para o espetáculo, reivindicava a diferença entre pressupostos do público e os da obra mesma. A imaginação dramática marca esta operatividade observacional diferente na qual o porto de partida irreversível reside na assimetria fatal entre dois horizontes mínimos que são enfeixados dentro de um acontecimento maior que é o espetáculo. Adiando os nexos imediatos, problematizando as rela-

141 V. MOTA 1998.

ções, recusando a atomização do ver por sua coincidência com o visto, esta dramaticidade ficcional repercute na proposição de vários níveis de realidade da representação. O que se representa é mais do que se apresenta, mas está intimamente relacionado com seu contexto de produção. Não é um resumo de enredo nem um comentário temático que vai dar conta desta tecnologia de representação. A assimetria entre mundo da recepção (W.Iser) e mundo da obra se constitui em pressuposto fundamental da arte dramática e de uma teoria dramática do conhecimento. A mímesis dramática é a confirmação dos limites da subjetividade que mais se aliena de si por seu comprometimento com estratégias de sentido que não figuram o demonstrar da completa e total inserção do sujeito nos acontecimentos.

Refazendo os nexos. Ao invés do consenso intelectual dos espectadores em torno de um espetáculo visto como paráfrase de uma idéia, genericamente autoevidente a partir da atomização e pulverização de todos os contextos-cenas, reivindicamos uma estética concreta que toma da homologia espetáculo/ espectador um horizonte de integração de níveis que leva em conta essa diferença impossível de ser transposta em semelhança e esquema. Desconfiamos do acordo apressado das subjetividades que, por pensarem as mesma coisas do *mesmo modo sempre aqui* , difundem a calmaria da prevalência da esquematização intelectual da arte, esta , então, discutida e debatida em proposições meramente discursivas.

Ou seja: sempre há mais que o sujeito, este infelizmente sempre visto como um pano de fundo constante e unívoco. Pois a poética do espetáculo é uma poética do espectador. Este a mais, esse excesso não é a morte do sujeito, o achatamento da recepção. Ao contrário, este descentramento proposto, ao passarmos da unidirecional aplicação de hipóteses generalistas do subjetivismo na arte para o contexto real da experiência imaginativa, oferece-nos a percepção dos processos especificadores através dos quais um imaginário se efetiva.

Isto sempre é o mais difícil. Faz parte de nossa cultura a normalização dos processos representacionais, o controle da mímesis por sua referência seja a um sistema de idéias, seja a um referente naturalista pura e simplesmente. Nunca esquecer: referência é referendo, é legitimação. A intelectualização, lembrando, quer conservar a homogeneidade do sujeito.

Em razão disso, deslocamos nossas considerações para a obra como espetáculo, como compreensão da construtividade da recepção. Há uma complementaridade sempre agente e subagente entre os procedimentos

de composição e orientação da recepção. Chegamos no que chamamos de 'matrizes dramáticas'.

O fato teatral como caso-limite da arte vem ser fundamental para nos guiar rumo a este contato mais íntimo com a representação. Matrizes dramáticas são procedimentos de orientação que determinam a inteligibilidade dos eventos em sua expressão. Estamos situados na razão construtiva , no fazer da obra, e não em um elenco isolado de formas e expedientes. A construção de um conjunto de referências ultrapassa aqui o mero ato de denominação. É para o suporte imaginativo do evento que dirigimos nossa atenção. O elenco das matrizes não oferece o domínio do que se figura diante de nós. A compreensão da obra como um conjunto de processos específicos que colocam em questão sua recepção não nos é um manual de auto-ajuda para executores de imagens. Em todo caso, o caminho está aberto. Uma via de acesso se delineia. A suspensão aqui é confissão de um adiamento.

Antes de um olhar crítico, um olhar histórico não seria preciso um olhar estético? Não é uma denúncia categorial (psicanalista, materialista, etc.) que vai nos livrar do sempre presente obstáculo da ilusão referencial do sujeito. Pois é preciso pensar a obra, pensar o que é este modo de ser em obra. Sempre há o espetáculo, mas há a obra?

2- AS RAZÕES DO JOGO SEGUNDO H.G. GADAMER[142]

Mas, ironicamente, é para o *logos*, para o mesmo e outro *logos* que a modernidade remete seu modo de ser. A hipercrítica moderna, refutando a experiência racional, ao igualar/reduzir a tradição metafísica Ocidental aos pressupostos iluministas, converte este debate sobre o *logos* num tribunal da História. Esta convocação planetária toma como tema de seu pensamento os limites das estratégias de inteligibilidade que motivaram o projeto Iluminista. A hipercrítica, porém, ainda toma do *logos* sua referência e referendo.

---

142 Material elaborado para o curso de extensão Interpretação Hermenêutica e Estética Fenomenológica, ministrado junto com o professor Fernando Bastos na Universidade de Brasília, 1998.

A denúncia do logofonocentrismo quer ser a catarse do mito da Razão mas converte-se na autofagia do pensar que desdenha o pensamento.

A refutação da razão, comum aos movimentos vanguardistas da arte e aos niilismos e descontrucionismos crepusculares da filosofia ou antifilosofia, entretanto nada ter a ver com o *logos*. Ou parece ter. O tribunal da História transforma a acusação em veredicto sem interrogar sobre o que condena. A hipercrítica generaliza a experiência racional Iluminista como experiência de todo o *logos*. Paralelamente ao irracionalismo vanguardista e à subjetivação do pensamento na hipercrítica contemporâneo, a hermenêutica procurou melhor esclarecer esta economia racional na arquitetura do *logos*, ao demonstrar a estrutura pressupositiva como fundamento da racionalidade. Mais que uma negatividade, temos aqui o suporte finito do pensar, as condições antecipatórias de um projeto racional. O hipercriticismo procura por seu veto, eliminar o que há, o que existe.

Estrategicamente conjugam-se o antiintelectualismo na arte com a subjetivação do pensar no niilismo filosofante. O niilismo filosofante converte-se em filosofia dessa estética irracional e esta estética é a matéria para subjetivação do pensamento. A filosofia é uma estética e a arte uma contrafilosofia onde o programa predomina sobre a produção. O fortalecimento da negatividade é que torna essa aproximação entre estética e pensamento desejável e realizável. O sucesso da estetização da filosofia é a prerrogativa da subjetivação da realidade, da autonomia da representação vista agora como simulacro. A redução de tudo que é ou existe ao simulacro é uma operação interpretativa fundamental para a coerência da hipercrítica. Tudo passa a não ser. O simulacro é a maximização da negatividade que há muito deixou já de exercer sua atividade contra a refutação de algo. A negatividade é o próprio movimento formador e constituir do que se quer erigir. O contramodelo é vitória sobre o antípoda. As raízes do simulacro se fundam no exercício da negatividade. Contra a razão, pensa-se. Mas não mais contra ou sobre o *Logos*. A continuidade *do contra* doa a contigüidade do negador com a coisa negada. Antifilosofia.

O ensaísmo contemporâneo não só assume o simulacro como se assume como simulacro. Esta reflexibilidade é importante. Não se trata apenas de inscrição do sujeito no pensar, mas de apagamento de diferenças. Pensar hoje é coordenar a prática do simulacro com sua exposição. Pensar é pensar o movimento do pensamento em sua validação redutora e niilista, pois o único tema a ser pensado é esta uniformização que dissolve

os contornos e os limites. O simulacro é isso: simula a indistinção entre representação e realidade.

Desta maneira não é *logos*. A pergunta pelo *logos* passa pelo interrogar-se sobre a ficção. O pensar o *logos* explicita o princípio de realidade impresso nos fenômenos de sentido no mundo.

As inquietantes investigações de H.G.Gadamer tomam desta pergunta sobre o *logos* seu horizonte de realização. Ao refletir sobre a concretude da experiência ficcional a partir de sua homologia com a estrutura do jogo, Gadamer nos faz ver os limites da abstração da consciência estética quando confrontada com fenômenos de sentido não reduzidos à instância subjetiva em seu aporte ideativo. Razão é sempre razão de algo. A consciência estética, prescrevendo a autarquia da obra de arte por sua conformação à conceptualização, quer correlacionar o incremento de sua intelectualização ao preconizar a subjetividade.

A subjetivação da estética desenha um *modus operandi* que revela determinados pressupostos em relação à processos de referenciação. O que chamamos de subjetivação da arte não é nem pode ser resumido à egolatria. Não estamos falando de postura. A postura é a imposição de um pressuposto. O que está em jogo é a singularidade de um modo de apreender que não se resume a um centro de orientação único. É a capacidade de dinamizar a razão para algo que não se resuma a representação como redução ideativa. A subjetivação da arte não quer conhecer o sujeito envolvido com o que se representa. A excedência do sujeito não é condição de entendimento de uma obra. Se conseguirmos fundamentar a realidade de um fenômeno de sentido que não se resume à projeção ideativa de uma subjetividade, abriremos acesso a uma inteligibilidade possível e palpável que não a do simulcaro - um tipo de pensar que pensa mais que o próprio pensamento, ao acompanhar o contexto produtivo de um fazer e as modificações deste mesmo pensar durante este acompanhamento. Abre-se o acesso a esta dimensão do *logos* que a Grécia nos facultou. Uma História da Razão passa pela historicidade mesma da inteligibilidade, vendo os problemas aos quais se vê submetida, o enfrentamento com suas limitações e dificuldades que a possibilitaram. A sofismática conjunção carnal entre vanguarda artística e antifilosofia transforma a vitória do simulacro em uma nova ortodoxia. Mas, em nosso caso, pois, a crítica da consciência estética é reafirmação da natureza heterônoma do l*ogos*.

O pensamento de H. G. Gadamer vai encontrar na reflexão filosófica sobre a obra de arte os limites mesmos da aplicação dos pressupostos que preconizam a subjetivação estética. A apreensão intelectualista que parte da subjetividade como pré-condição e horizonte para a efetividade do fato artístico ganha aqui sua crítica. Gadamer procede a uma crítica desta consciência estética, consciência esta envolvida em descrever a unidade da obra de arte a partir da projeção das idéias da unidade de um sujeito ideal. A recusa da projeção ideativa estabelece um capítulo da História da racionalidade Ocidental. Na experiência da arte encontramos essa impossibilidade da redução da realidade da obra a conceitos. A reflexão sobre a estética não pode permanecer autônoma, desconectada da experiência com o que procura pensar. A abordagem teorética preconiza a instância ideal e abstrata de um sujeito universal que permanece incólume na idéia que motivaria a representação. O sucesso e a recusa dessa consciência estética podem ser pensados a partir mesmo do modo como se organiza sua redução.

Seu ponto de partida resulta nesta afirmação: a representação é igual à idéia que eu tenha dela. A representação se confina a um *intermedium* que confirma a motivação conceptual precípua. A representação não fala de si. Seu suporte expressivo, sua dinâmica referencial se vê dependente de um discurso-base. A eficiência da representação é o cumprimento de um programa de autosupressão de todo e qualquer obstáculo figurativo que bloqueia a comunicação e a atualização da motivação conceptual. A representação é o próprio movimento de unificação.

Entre tantos efeitos desta organicidade do processo representacional destacamos a prevalência da superordenação do movimento de unificação sobre os suportes expressivos. A materialidade da expressão se constitui como resistência à razão cativa de sua eficiência ideacional. A obra, sendo um saber que se impõe a partir deste fazer, não pode ignorar as condições de sua realização. É preciso buscar a unidade da obra de arte a partir de sua experiência de efetivação. A obra permanece como algo finito, que toma de suas condições de realização a matéria e conteúdo de sua representação. Procede a uma atividade sempre vinculante que configura seu modo de ser integrando suas possibilidades de efetivação.

A prerrogativa abstratizante, generalista, ao não levar em conta a configuração da obra em prol da unidade prévia idealizada, insere um referendo valorizante na representação, de modo a ser justificável somente o conjunto das apercepções que toma deste referendo sua norma e guia. Pois

o tornar preponderante este movimento de unificação acarreta a hierarquização da recepção a esta referência das referências.

Desde si a realidade da representação começa a ser vista a partir do que a representação não seja. De si mesma a representação só existe, é como reflexo da idéia que lhe concede existência. O interrogar-se da realidade da representação é o interrogar-se acerca do princípio de suficiência que possibilite a obra. Pensar a obra é pensar a unidade de sua representação a partir do que lhe dá coerência como unidade. Esse modo de pensar faz com que a obra só exista como projeção-confirmação de seu princípio intelectual fundamental. A representação não é: ela se fundamenta em algo diverso dela mesma. O esvaziamento da representação é proporcional ao seu preenchimento ideativo. A representação é (torna-se) a representação da unidade de sua coerência intelectual.

Gadamer denomina este sistema de pensamento de 'subjetivismo da estética' (GADAMER 1998:33). A postura intelectual que reduz a existência da obra a um fato mental de alguém é o que aqui está visado. Subjetivismo, como vemos, não é a emocionalidade derramada. Mais do que isso, temos a preponderância da instância reflexiva, reflexa como acordo sobre a estruturação de uma representação. A subjetivação da estética só pode ser entendida em toda a intensidade de sua influência e campo de aplicação se compreendermos a prática racional que a instaura. Subjetivismo e racionalidade não são antípodas,e sim interfaces da mesma atividade de abstração.

Gadamer, ao fazer uma crítica da consciência estética, bem caracteriza a abstração ideativa que determina tal consciência. O descentramento operado pela experiência da arte faz com que sejam revistas nossas concepções de sujeito e de racionalidade. Este descentramento, contemporâneo de uma concreta operatividade histórica, orienta-se contrariamente à generalidade abstrata do organicismo. A proposição do questionamento sobre a arte alinha sobre si diversas questões outras. A experiência estética continua como lugar-tenente de uma experiência com o *logos*, desenvolvida entre os gregos e que hoje possui a favor de si tanto as artes-ciências-filosofias em seu paradigma de ruptura e descontinuidade como a banalidade egóico-virtual dos produtos da indústria cultural, erigidos a modelos niilistas-antropológicos. A crítica da subjetivação estética abre o espaço para diálogo com a tradição frente à falência das estratégias intelectualistas pautadas em seu reducionismo e generalidade, promovendo a reorientação do *logos* como atividade urgente e necessária. Antigüidade e contemporaneidade se aproximam deste urgente compromisso: pensar o evento que é a compreensão.

Contrariamente a isto, a consciência estética alicerçada no simulacro de um sujeito abstrato, partilhada na uniformização da representação pela coerência de uma instância ideativa, desdenha dos contextos de expressão e da historicidade. A consciência estética infletida e refletida na subjetividade da arte defende o que Gadamer denomina de *diferenciação/distinção estética*. Sendo apenas uma idéia, "a obra perde seu lugar e o mundo a que pertence por se tornar parte integrante da consciência estética. Por outro lado, a isso corresponde o fato de que também o artista perde seu lugar no mundo."(GADAMER 1998: 155).

Vejamos mais de perto. É preciso entender que a especulação em torno da obra, tomando-a previamente como reflexo de uma idéia, difunde a idéia que se tem da obra. Substituiu-se o pensar a partir da experiência da obra por representar o que seja a própria representação. Esta duplicidade é valorativa posto que aponta para a representação da representação o grau de validação da segunda representação. O que se intenta é a correção da representação por meio de uma representação depurada. Esta diferenciação que encaminha referendar o que é a obra por aquilo que eu penso que ela seja acarreta eliminar o que a representação possa ser independentemente de minha vontade de representação. A diferenciação estética, ao presumir ser o mundo *pararepresentacional* o alvo para o qual se dirigem a representação e nossa própria relação compreensiva do que seja a representação, determina-se como fundamento causal do que se representa nesta *pararepresentação*.

Aqui se encontra o primordial. A defesa da *pararepresentação* é a defesa de determinadas estratégias de inteligibilidade que se consumariam na imagem que se tem do que quer que seja o pensamento. O modo como concebemos a representação, a idéia que temos dela e o sucesso desta especulação, colaboram para que a conceptualização do fato mimético-artístico se torne a tarefa do próprio pensamento. O *logos* aqui se vê investido de uma atribuição que associa a dificuldade de sua execução ao poder de sua atuação. O hercúleo esforço de substituir o que é e existe por uma *pararepresentação* redutora e abstratizante dignifica o poder discricionário do *logos*. Até isso e mais ele realiza, o *logos*.

Porém, contra este logro do *logos*, Gadamer vai demonstrar que há uma defasagem essencial entre as apercepções desvinculantes - e por isso abstratas - dessas estratégias de inteligibilidade e as obras. A partir dessa defasagem, pode-se demonstrar que pensar é também outra coisa, outro modo de se relacionar com os eventos. O evento-*logos* que se abre após a

crítica da consciência estética presente na subjetivação na arte preconiza a experiência da arte como meio de acesso privilegiado à diversa prerrogativa de nossas capacidades racionais. O que está em jogo não é um niilismo tido como irracional. O homem sempre tem razão, como dizia Eudoro de Sousa. O que está em jogo é está auto-imagem do sujeito no sucesso da redução generalista. O que estamos jogando é a caça ao *logos*, seguindo, por que não, o olhar teórico de Heráclito.

Como uma provocação que de si mesma ganha seu nexo e verdade, Gadamer procura pensar a arte, a mímesis, por uma homologia com o Jogo. Ironicamente fala por outra coisa a coisa mesma que quer falar. O recurso à homologia nos fazer notabilizar a metáfora como forma de conhecimento. Mas que uma conotação, a metáfora traz em seu ato transpositivo a descontinuidade como fundamento de seu complexo existencialismo. A homologia, transferindo para a metáfora o modo de apreensão do que se quer compreender, consagra que se estabeleça a complementaridade entre identidade e diferença do que se procura estudar. Jogo e arte podem ser investigados desde que estejam em relação de reciprocidade, de mútua iluminação. Só sabemos o que é a arte sabendo o que o jogo é. É preciso jogar o jogo da arte e pensar a arte do jogo.

Porém, equivoca-se quem queira ver na homologia a apressada analogia. A convergência significadora da homologia segue o funcionamento da metáfora que, ao relevar a co-pertinência, aponta para a mediação, para o nexo que aproxima os diferidos. Os diferidos não deixam de existir. Jogo e arte não só estão em comparação como apontam para o terceiro termo "ausente". A homologia entre jogo e o modo de ser da obra de arte vai nos representar a experiência de ficcionalidade que fundamenta a ambos.

Senão, vejamos.

Abrupta e estranhamente Gadamer afirma que "o sujeito genuíno do jogo não é a subjetividade daquilo que joga, mas o próprio jogo"(GADAMER 1998:178). Ou seja, é preciso reconhecer "o primado do jogo em face da consciência do jogador"(GADAMER, idem). Refutando o ilusionismo referencial do sujeito como totalidade do ato de jogar, Gadamer opera um rico descentramento que questiona o estatuto observacional desse fenômeno de sentido tão corriqueiro que é o jogo. Imediatamente, quem joga, por jogar, determina o sentido do jogo. Mas se o jogo fosse igual ao jogador, não existiriam nem jogo nem jogador, pois não havendo diferença entre um e

outro, nem um nem outro poderiam existir. A subjetividade não permanece incólume frente ao que participa. O sujeito agora é um jogador, adquire um contexto e não mais prolonga-se em uma abstração coincidindo consigo mesmo sempre em qualquer lugar. A participação do sujeito no jogo produz uma mudança em seu *status*. O sujeito jogador co-pertence e se vincula com o que ativamente joga. Jogar é vincular, é fazer com que a anterioridade do que previamente existia passe a existir na simultaneidade da co-pertinência. Se o jogo só existe sendo jogado e o jogador só existe jogando então o jogo é mais que o sujeito que joga o jogo. O jogo não prescinde do jogador, mas sim do sujeito. O alvo agora se detém no que faz o jogo um jogo, tautologia contemporânea do ato de jogar. Se ao jogador compete jogar o jogo, o jogo será o movimento de se representar como jogo, de ser um jogo que se joga. Nenhuma outra justificativa vem em nosso socorro senão a dessa realidade de jogar o jogo como fundamento da realidade do jogo. Pode estar chovendo, pode o sujeito estar gripado ou em crise, pode estourar uma guerra, mas o jogo só existe em sua ativação.

O descentramento exige a tautologia. O jogador adensa sua participação no jogo ao jogar. A orientação passa do jogador para as contínuas dificuldades do jogar que são o saber do jogo. A familiaridade com o jogo torna-se a meta do jogo. O jogo se representa como jogo. Ele almeja ser jogado. O sujeito não visa a idéia do jogo. O jogo precisa ser efetivado como ato, como fazer.

Prosseguindo, temos um desdobramento utilíssimo de ser verificado. O descentramento da atividade do jogador para o jogo faz com que colaborem intimamente a constituição do jogo como jogo e o saber do jogador como jogador ao participar desta constituição. Há um claro vínculo entre a intensificação do jogo ao se representar como jogo e a inserção do jogador nesse jogar. O descentramento não é eliminação da subjetividade, e sim inserção dele nesta diferença que o jogo é. O jogador só conhece o jogo quando se torna jogador, quando não é uma subjetividade abstrata. A idéia que ele tem do jogo e o que o jogo é só existirão no ato mesmo de jogar.

Com isso, entendemos o sentido da irônica reflexão gadameriana, familiar à visão teórica heraclítica. Se o sujeito do jogo é o próprio jogo, o jogador não é o sujeito do jogar. Ele não detém a completude do que acontece ao representar o jogo pela idéia que ele tenha do que o jogo seja. Ele não pode representar o jogo por aquilo que ele pensa que o jogo é. Há uma distância impossível de ser ultrapassada. A totalidade do jogo não pode ser

encontrada naquilo que dele EU pense. Este é o EU que Gadamer critica e refuta pela exemplaridade do jogo. Frente a fenômenos que necessitam a modificação de pressupostos, de colaboração na representação, uma inteligibilidade que se abstrai do contexto do ato realizacional não será competente para compreender o que ali se efetiva. O jogo como sujeito não é um animismo extemporâneo. Frente ao que não se tem acesso senão por modificação, experimenta-se uma alteridade concreta, não circunscrita à verborragia niilista, redundante e ensimesmada.

Dessa maneira, adensando o saber do que o jogo é, o jogador se adentra em um saber que não é simplesmente um saber sobre si mesmo ao passo que, confrontando com o que não é ele mesmo, vê-se solicitado a compreender o que dele difere e que depende deste diferir. O sujeito é uma posição de diferença e não uma eliminação de distinções.

O que o jogador tem acesso ao jogar é a níveis de diferenciações complementares. Com o jogar, o jogador posiciona-se em situações que exigem a ruptura com a homogeneidade dos fenômenos prescrita pela totalidade de sua presunção. Estes níveis diferenciados vão constituindo a orientação do jogador. O jogador se orienta pela heterogeneidade de níveis, heterogeneidade contemporânea da diversificação à qual o jogador é submetido. Pois sendo o verdadeiro sujeito do jogo o mesmo jogo, “todo jogar é um ser jogado”(GADAMER 1998:181). O jogar faz com o que o jogador participe do jogo e tenha seus atos agora sobredeterminados pelo jogo.

A transmutação do sujeito em jogador sendo acompanhada do incremento do saber do jogo por parte do jogador frente à natureza auto-representativa do jogo vai possibilitar um segundo descentramento mais radical e conseqüente que o primeiro. É o que podemos constatar quando percebemos que “todo representar... é um representar para alguém”(GADAMER 1998:184).

Esta abertura para a recepção, esta pendência imanente nos doa um paradoxo. Se o jogo é o contínuo movimento de autorepresentação, como pode ser que o espectador consume a representação? (GADAMER 1998:185). Não recairíamos novamente no esvaziamento da representação por sua finalidade em algo que não é a própria representação, atitude fatal para a ficcionalidade sempre provida pelos conceptualizadores da imagem?

Ao mesmo tempo, reatando os fios que nos ligam com o jogador, podemos entender esta função de recepção como inerente ao jogo. A cons-

trução de orientações para o jogo não prescinde do jogador. A transformação do sujeito, através do jogo, em jogador apela para a dinâmica personativa de base do jogador. Somente por meio de um desdobramento personativo é que o jogo existe, a partir do momento que o sujeito é um jogador. Em um primeiro momento, frente à autorepresentação do jogo como tal, parece que prescindimos do jogador, que perante a prerrogativa do jogo frente ao jogador teríamos a morte do sujeito. Mas aí onde se desconfia deste momento negador é aí mesmo onde temos uma transformação do próprio jogo. O espectador aqui se concretiza como segundo descentramento do sujeito e primeiro desdobramento do jogo. O espectador é o outro do jogo. Mas entre jogo e recepção há o duplamente descentrado jogador. O jogo mesmo se descentra como o sujeito mesmo fizera ao se transformar em jogador. O fim do jogo culmina na representação de sua própria poética. Mais que um tripé jogo, jogador e espectador, este conjunto de funções trabalha com a finitude da ficção em promover uma diferenciação tomando de si mesma as condições de sua possibilidade. A função-recepção ratifica a autorepresentação do jogo, o jogo como sujeito do jogar, pois o espectador é o desdobramento do jogador, é o jogo do jogador consigo, o jogo que faz que o jogador jogue com a função de jogador.

Somente assim entendemos que "no fundo aqui se anula a diferença entre jogador e espectador"(GADAMER 1998:186). Vemos que o jogo manifesta-se na base de uma mímesis dramática que o fundamenta.

Neste momento, após o relevo desses três momentos (função personativa, autorepresentação do jogo e função-recepção) o jogo se consuma como mímesis transformando-se em configuração. O jogo é o englobante que reúne esses níveis de orientação correlatos da finitização de sua expressão. Cada movimento do jogo em individuação acarreta uma mudança no papel do sujeito-jogador. A ficcionalização do jogo em busca de sua representação e especificidade passa pela disponibilização da heteromorfose personativa do jogador. A ficção é a operacionalização dessa tripartide performance.

Como mímesis, vemos agora que "aquilo que era antes não é mais"(GADAMER 1998: 188). Atinge-se a correlação conjunta entre referenciação e movimento do jogo mesmo. O movimento do jogo, atualizando alterações da orientação do jogador para o próprio movimento do jogo, constitui-se no próprio referente do jogo. A sua realidade é a realidade de sua representação. O que existe agora é o jogo, irreversível momento

do próprio jogar. “Na representação do jogo resulta o que é”(GADAMER 1998:190). Esta realidade da representação passava desapercebida para a turba anônima em volta de Heráclito, enquanto ele jogava dados de ossinhos com as crianças (HEIDEGGER 1998:26).

Podemos compreender o *logos* do jogo e, disso, o *logos* como jogo. Compreender o jogar é apreender as razões de uma razão manifestando-se em um intercâmbio recíproco que toma do fazer a realidade de seu expressar. Este fazer se mantém e se propõe diretamente relacionado com a transformação da subjetividade. Porque há a promoção de um saber, um saber que não se confina à familiaridade do sujeito ao que se defronta com ele. Um saber que convoca outras capacidades além da redução do que é ou existe a uma idéia. O jogador terá que aprender o jogo, vai ter de jogar,vai ter de figurar, realizar a mímesis.

Indubitavelmente, no fazer, havendo o fazer-se do sujeito, não há mais o uso da inteligibilidade como esquematização prévia das ações e eliminação da experiência. Não se pode jogar o jogo sem pensar o jogo, o jogo como configuração que possui sua poética. A realidade do jogo é a de sua representação como jogo.

Desta maneira, a obra de arte, a mímesis “tem seu genuíno ser não separável de sua representação e que na representação surge a unidade e mesmidade de uma configuração”(GADAMER 1998: 203). É para a representação vista agora como disponibilidade ficcionalizante que o *logos* se dirige. No acontecer da arte, medita-se a mediação de uma realidade que toma forma e se demonstra como tal na medida em que há a correlativa modificação da subjetividade para o mundo da obra. O que se representa é a concretização do horizonte delimitativo e a possibilidade da experiência de acesso à esta realidade. O *logos* aqui é uma escuta que asculta este fazer. Para compreender a ficção, inserindo-se como partícipe da formatividade da obra, o sujeito necessita pensar esta escuta, apreender esta vontade figuradora que parte de uma diferença impossível de ser ultrapassada, o intervalo entre o mundo da obra e sua antecedência frente ao mundo da recepção.

Melhor se entende, pois, o sentido da crítica da consciência estética operacionalizada por Gadamer na homologia entre arte e jogo se avistamos a poética da ficção implicada em sua descrição do jogo. A dimensão autárquica e privativa da consciência estética, buscando uniformizar a representação pela relação do representado à sua esquemática enformação conceptuali-

zante, oblitera esta poética. É somente ultrapassando os modos de referência desta consciência que se pode ascultar a ficção, a obra de arte. A *diferenciação estética* toma a representação como um pré-dado, não se interrogando sobre a faticidade do *estar-aí* como representação, do mesmo modo que a platéia de Heráclito não tomava consciência de nem se relacionava com a pluralidade de níveis-funções-atos que engendram um imaginário[143]. A homologia jogo-arte nos faculta a heterogeneidade envolvida na complexa experiência temporal da ficção. A duração do imaginário constitui-se na exibição deste acontecer plural (GADAMER 1998:209). O que se representa é mais do que se apresenta. Há a indissolúvel diferenciação e co-pertinência entre representado e representação. O que se apresenta monitora sua inteligibilidade. O fato é fator de tornar-se. Não há a antecedência da idéia no processo de representação. O feito medeia seu fazer. Esta dupla pertença, faces da mesma realização, não pode ser avistada através de estratégias que tomam a obra como pretexto para seus comentários e que não cumprem até seu termo a teleologia ficcional da obra. A mímesis reivindica seu *logos*.

Esta fusão da idéia com o ato pontua cada ato como antecipação do sentido de seu acontecer. Declara ser o jogo, antes que a consumação de uma significância abstrata de uma situação, uma situação-roteiro, uma cena que efetiva o horizonte de possibilidades de sua realização. Seu fundamento não é a tematização de um prévio no qual o que se realiza é a projeção integral, unívoca e unilateral de seu pressuposto caracterizador. Como situação-roteiro, oferece-se uma limitação que especifica o horizonte de sua disponibilidade e este disponibilizar é sua teleologia. Veja-se esta natureza insubstancial do jogo mas nem por isso menos palpável e "real". Sendo uma orientação de realização o jogo efetiva-se como estrutura apelativa que ganha sua referenciação na correlatividade da participação. O jogo mesmo é o englobar da representação com esta correlatividade. Esta abertura orientadora marca profundamente quem dela participa. A participação existe porque há orientação para o participar. O jogo radicaliza esta finita instância de sentido inscrita na estrutura pressupositiva de nossa compreensão. A universalidade da compreensão toma forma no jogo como um compreender que representa a própria compreensão. O jogo existe e é em virtude da conexão entre estrutura da compreensão e estrutura da ficção

143 Sobre Heráclito, v. MOTA 2018a.

que ele se individualiza[144]. O jogo atualiza o modo de ser de sua compreensão como experiência metaficional.

Desta forma, aquilo que era uma relação entre jogo e jogador começa a fazer mais e melhor sentido. Ultrapassando um binarismo metafísico, impresso no velho problema de sujeito-objeto, suporte da diferenciação estética, a ficcionalidade que se vislumbra na homologia jogo-arte exige um terceiro termo como forma de se evitar que se continue rondando o tema sob o viés da subjetividade, ou de uma contra-subjetividade. A extensividade multinivelada do jogo, fundindo necessariamente sua antecipação orientadora e sua presentificação, questiona a construção de referentes e reivindica a correlatividade como função integrante de sua realização. A ficção, como se pode notar em uma poética do jogo, toma do seu figurar, do seu fazer-se ficção os suportes de orientação de seu acontecer. O evento-ficção é a concretização de seus suportes orientacionais. É isso que possibilita a ficção. Sendo uma confirmação da finitude humana, o ato imaginativo acopla seu significar ao seu configurar. Participar de uma ficção é participar de sua configuração, de sua orientação expressiva. Toda ficção é, pois, uma poética e uma paidéia. Ela orienta roteirizando sua formatividade. A razão criativa de uma obra é a própria obra. O fazer-se da obra é a doação de um *logos*, seu próprio *logos*. A obra é uma mediação de seu próprio acontecimento, Sendo a teleologia da obra fazer-se ficção, "transformar-se em configuração", entende-se porque o jogo é representação, o que acarreta o primeiro descentramento do sujeito. Ser representação e não confinar-se a autarquia da consciência individualizada emergem como condições mesmas desta mediação operada pela mímesis. Para haver mediação é preciso que haja diferença. A mediação que o evento ficção possibilita não é transparente comunicação de algo que existia antes. A mediação reúne os díspares, exibe seus nexos. Sendo representação, redefine-se o estatuto do conjunto de referências, o sentido do evento, reseultando que se tangencie o que se apresenta. Trata-se de evitar a atomização do acontecido, sonegando sua modalização singularizadora. O jogo como representação obriga-nos a pensar a estreita relação entre o sentido de um acontecer e o acontecimento de sentido ali configurado. Disto, temos a sensibilidade para perceber a pluralidade de níveis pelas quais se constitui esta realidade-realização do evento.

Tal ultrapassagem compreensiva do dado como reflexo de uma generalização apressada releva a formatividade do que se representa. Sabendo

144 MOTA 1992.

que o que se representa medeia sua contingência expressiva, compreende-se o que orienta o jogo. Partimos do questionamento da univocidade do real e da unilateralidade de sua apresentação. Desde já o caráter de representação difunde o modo de recepção. O descentramento nos põe diante de e defronte à recusa da diferenciação estética. O descentramento é apanágio da dominância de orientação para a configuração, para o relevo dos suportes expressivos. Aqui, ao não se reduzir a representação à projeção de uma instância ideativa, coloca-se em jogo o modo de referência da mediação ficcional da arte. O descentramento não é uma eliminação da subjetividade do processo de representação mas reforço do horizonte ficcional como pressuposto para a realização da recepção. Não é contra o sujeito que a reflexão gadameriana se erige: mas contra a conceptualização do fato artístico por sua referência a um regime de inteligibilidade que não leva em conta as exigências de sua singularidade ficcional. A singularidade ficcionalizante do jogo, propondo-se e realizando-se como representação, exige que dela participe um *logos* conectado com esta *transformação em configuração*. Eis um limite-limitante da obra de arte: o que ela é só se compreende quando se experimenta seu diferencial configurador. A possibilidade ficcional é a efetividade realizacional do jogo-obra.

A atenção, então, para a orientação expressiva da obra, acarretando o descentramendo do sujeito e da reorientação do modo como entender o jogo, desemboca na inserção do sujeito na estrutura de configuração do que se representa. O sujeito é obra do jogo ao cumprir seu papel de jogador quanto mais se inscreve na estrutura da obra. Deste modo, pode-se pensar que a obra já antecipou o horizonte do jogador ao fornecer o horizonte de sua poética. A poética do espetáculo, enfim, torna-se a poética do espectador. Sendo o jogo a realização de seu diferencial expressivo, suas possibilidade concretas de orientação, então o jogo tem seu *logos*, sua teoria, seu modo de ver, sua poética, sua razão criativa, sua recepção. O jogo é ao mesmo tempo representação e espetáculo, é obra e recepção. A criação antecipa a imagem de sua recepção ao representar-se. Toda representação, sendo exteriorização que demarca por seus suportes expresssivos seu processo referencial, desde já é recepção. Não confundir este fato com a uma ditadura de efeitos. Mas pensar esta díade espetáculo-representação como extensão da materialidade vinculante do ato ficcional, da modelação mimética que, ao se expressar, atualiza sua condição de produção/recepção. Ver a obra se torna pensar a representação na singularidade ficcional que a possibilita. O que de si mesmo se excede como fator de rastro concede a forma do sentido.

É que a consciência estética, em sua abstração, não pensa a obra em sua teleologia representacional. Daí faz repercutir uma mímesis derivativa que vê no espectador a instância *a posteriori*, apassivada, mero resíduo do processo. Essa consciência sem nenhuma consciência estética, mantendo a recepção fora da ficção, somente sabe aproximar a representação do público trabalhando com pressupostos de identificação entre palco e platéia, eliminando o diferencial expressivo da obra.

Por isso, a dinâmica personativa da obra precisa ser integrada à mímesis, uma teoria da ficção que dê o contexto expressivo da experiência do sujeito com a obra.

Desde já a singularidade do evento ficcional, visto como representação e descentramento do sujeito, reivindica uma mímesis dramática que leve em conta a transformação em configuração do jogo levada ao seu extremo. Cremos que é na arte dramática que encontramos uma poética como situação-limite a qual, frente aos problemas e soluções que nos coloca, consegue melhor nos auxiliar nessa provocativa crítica de Gadamer à consciência estética, crítica que parte da 'recuperação' da experiência do *logos*. A arte dramática se converte agora em poética da ficção. E o teatro em uma experiência metaficcional.

3- O DRAMA COMO METAESTÉTICA[145]

A homologia entre jogo e arte utilizada por Gadamer para apresentar a defasagem entre as estratégias de inteligibilidade pautadas na diferenciação estética e a experiência efetiva da ficção nos encaminham para o dispositivo cênico. A promoção de atividade de orientação de sentido como representação vinculada à diferenciação da recepção que o jogo difunde, encontra seu pleno existir e proceder na arte dramática. Esta comparece, pois, como *metaestética*.

O dispositivo cênico atualiza o movimento de autorepresentação do jogo, movimento que desenha a integratividade do receptor ao jogo mesmo.

145 Material elaborado para o curso de extensão Interpretação Hermenêutica e Estética Fenomenológica, ministrado junto com o professor Fernando Bastos na Universidade de Brasília, 1998.

Assim como o jogo, a ficção dramática se concretiza como modalização da referência, incidindo na modificação de quem participa dela. A dificuldade de ver o processo de autorepresentação da arte está diretamente relacionada com os hábitos pelos quais pensamos a ficção. Ao invés de pensar a ficção como ficção, como ela age sobre nossos pressupostos de organização do real, seguimos na maioria das vezes a diferenciação estética e não nos propomos a compreender a correlação entre especificidade imagética e participação colaborativa que a obra de arte pressupõe e realiza.

A autorepresentação, antes de ser uma autarquia, toma de sua diferença em relação a uma consciência pré-dada, o tempo de sua efetivação. Pois esta descontinuidade entre obra e recepção é que torna possível haver a obra como integração da receptividade à representação. A obra é assim, desde já, diagrama da participação em um imaginário que se propõe à compreensão. A autorepresentação demonstra a co-pertinência entre a constituição da obra e a constituição de quem dela participa. Sendo que a obra medeia este co-pertinência, a autorepresentação é a presença destes processos de intersubjetividade. "O não idêntico é a condição para o efeito que se realiza no leitor como a constituição do sentido do texto"(ISER 1996:87)

Podemos ver a mímesis dramática como espetáculo que integra um espectador ao mundo de referência da obra, constituindo o âmbito do ver pela colaboração com o sentido que se efetiva. Voltado para atos personativos que concretizam este espetáculo, esta mímesis representa sua ficção pela mediação do espaço-tempo da platéia. Não é em vão que se chama "ilusão cênica" o meio de acontecer do espetáculo. O que não é ou existe sustenta-se no precário fio de sua exibição. Dessa maneira, para algo passar a existir, é preciso que se torne condição mesma de seu próprio acontecer. Tudo o que se vê guarda este duplo direcionamento de efetivar a realização do espetáculo e de se tornar distinguível para uma recepção. O ilusório da ilusão cênica não é o cancelamento do mundo de referências prévias da platéia, o que direcionaria o espetáculo para uma morte improdutiva, esvaziamento. O ilusório está na estrutura apelativa do espetáculo que representa orientando sua recepção. Esta estrutura apelativa processa uma presença, uma continuidade estruturada por atos descontínuos.

A arte dramática é o acontecer de uma presença que dimensiona a duração de seu acontecer. Como nada é dado de uma vez só, há o constante reprojetar (GADAMER 1998:482), que distende esta presença. Efetivando-se na (re)orientação das expectativas, essa presença se esforça por individua-

lizar as possibilidades de sua configuração. Daí temos a cena como forma deste esforço. Para possibilitar é preciso configurar. A presença, para durar, medeia a configuração de sua referência, predelineando a recepção que dela se tenha.

A cena é o representar da presença. A cena mesma é a presença de sua formatividade. Quem vê a cena defronta-se com o que o espetáculo é e com o que o espetáculo faz para ser espetáculo. A cena remete para a escolha de sua forma e de sua recepção. Como operador estético, a cena singulariza a ficção que se representa.

Note-se que a cena expondo-se como perspectivada concretização de seu modo de ser não apenas evidencia integrar um espetáculo como também a compreensão do que se representa. É para a produtividade da compreensão que se orienta esta exibição (GADAMER 1998: 444). O espaço aberto, o comparecer diante dos outros, a oferta de imagens não pode ser apreendida senão no propiciar uma situação. A cena é o situar da presença frente ao indiferenciado do que não é aquilo em que agora se tornou. A cena, pois, proporciona o encontro com a sua singularidade. Em todo caso só se participa interagindo com o diferencial ficcional que esta presença faz tornar representação.

A cena, pois, é este "entremeio"(GADAMER 1998:442), entreato que já desde si é seu campo de expectativas: a expectativa de ser compreendida como sendo aquilo que é.

É para a autorepresentação do espetáculo que a cena aponta como ato possibilitador de referência e orientação. Buscando gerar a continuidade da presença, oferece a tensão que lhe é intrínseca, tensão entre a extensão da presença e a sua própria extensão. A cena, ao situar o espetáculo, efetiva sua própria presença. Este paradoxo advém da realização da cena, em função de sua alteridade como processo colaborativo. Singularizando a presença, a construção da presença do espetáculo esbarra na própria situação de ser cena. Somente quando se cumprem este dois direcionamentos (ser cena e ser presença) é que o espetáculo pode passar a existir pois só é espetáculo como presença. A mímesis dramática resolve esta questão assumindo o problema, fazendo que a cena mesma seja a representação dessa tensão. A cena é esta situação que exibe sua formatividade para perdurarar. A cena é situação finita e é somente por situações finitas, descontínuas é que temos a presença e o espetáculo. A necessidade de uma prefiguração que determina a autorepresentação do espetáculo exige que a cena ela mesma seja um com-

preender como situação, como orientação de sua singularidade. Toda cena é a efetivação de sua descontinuidade, de sua configuração. Pois toda cena é interpretação da configuração do espetáculo, é a presença do espetáculo mesmo. As cenas fazem o espetáculo, mas o espetáculo não é a soma das cenas nem as cenas são reflexos parciais da idéia-espetáculo. A dinâmica gerativa do espetáculo, impressa na busca de sua autorepresentação, exige a cena como ato descontínuo, multiperspectivador e configurado. "Todo compreender acaba sendo compreender-se"(GADAMER 1998: 394).

Desse modo, observa-se a complexidade do processo de autorepresentação da ficção dramática que necessita de cenas, vários níveis de realidade para se concretizar, invalidando seu acesso por meio da consciência estética a qual toma como fundamento de sua intelecção o aspecto ideativo do fenômeno que quer definir. A dimensão de integratividade perpassa essa complexidade. A redução ideativa não adentra esta integratividade. A mímesis dramática aponta o reconhecimento de outro modo de individuar um sentido, partindo da insofismável alteridade da obra (GADAMER 1998:224) sua autorepresentação. A mímesis dramática radicaliza a realidade finita humana que só podemos conhecer a partir do diálogo com aquilo que não sabe o que é. No relevo de sua singularidade como referência e orientação, a cena confirma o caráter metaestético da ficção. A ficção, como vimos no jogo, quanto mais se representa mais exige de sua recepção, mais exige que a recepção compreenda a obra.

Os atos personativos que irrompem em cena confirmam o reconhecimento do conhecimento da ficcionalidade produzida. Da mesma maneira que no jogo a atividade de autorepresentação repercute em uma dinâmica participativa, no drama atos personativos atualizam o processo de recepção e orientação da referência ficcional. Os atos personativos em palco realizam não só a veiculação da cena como sua construtividade. As personagens têm a dualidade de figuras da representação e interpretação dos acontecimentos representados. Aí que entendemos bem essa exigência de atos de recepção, esse orientar-se da cena para um auditório em potencial. A *função para* do jogo e da arte determina o acabamento da configuração. Sendo a teleologia da ficção instaurar sua razão criativa, sua orientação em prol da formatividade que lhe é inerente, a predisposição para a recepção é a determinação das referências em sua modalização, é a doação das condições de inteligibilidade da própria recepção. A dualidade obra/recepção é incorporada dentro do próprio fazer. A poética de uma obra é a compreensão de como suas condições de produção e recepção aparecem inevitavelmente interligadas. Na mímesis

dramática representam-se não só cenas que constróem o espetáculo. As cenas individualizam o diferencial expressivo do espetáculo. E os atos personativos interpretam a orientação desse diferencial. Traduzem o movimento de autorepresentação na situação de recepção.

Novamente vemos como a ficção, nosso modo de operar com processos de referência e orientação dessas referências, estando intimamente impressa em nossa condição humana finita, impede a aplicação de pressupostos da diferenciação estética na experiência ficcional. O que há e o que existe é impossibilidade do imediato. A autorepresentação do jogo, como vemos na finitização do espetáculo por meio da cena, atualiza uma presença que toma de suas condições de expressão a duração de seu evento. A cena não é algo imediata e frontalmente situado para seu espectador. Posteriormente, assim como para ativamente participar do jogo o jogador precisa conhecer o que o jogo é, os atos personativos em cena medeiam para a platéia o imaginário que vai ser representado. Perpassa e transpassa a configuração o tempo do auditório, o interagir com a dinâmica personativa presente na estrutura mesma do espetáculo.

Porém, esse predelineamento da recepção de modo algum reproduz a monocausalidade diretiva da função autoral sobre a passividade do auditório. Toda mímesis é um problema a resolver. Seu acabamento passa pela sua referenciação. A prefiguração da receptividade é o que possibilita a interação entre público e espetáculo ao propor um horizonte, uma configuração que será a representação mesma desta reciprocidade. Um evento dramático não se confina no representado. A mímesis dramática é o espetáculo do encontro entre uma ficção que se demonstra como ficção e que exige ser compreendida como ficção que ela mesma é.

No drama, temos um duplo distanciamento da recepção. Contraditoriamente, a frontalidade não é apagamento do diferencial expressivo, mas sua visibilização. Em cena, atos personativos expõem os suportes expressivos que formam a compreensão do que acontece. O drama contextualiza essa exposição. O drama mesmo é a representação desta contextura. O espetáculo se dirige para um público, mas um público que vai se tornando público *deste* espetáculo e não de outro - primeiro distanciamento. O público é prefigurado nos atos personativos - segundo distanciamento. A mímesis dramática, pois, radicaliza a autorepresentação do jogo ao trabalhar com este duplo distanciamento da recepção que nada mais é que a necessidade de uma exposição efetiva de uma ficção. A presença em um presente atual que

a mímesis dramática realiza choca-se ao mesmo tempo com a singularidade de sua específica produtividade. Por isso são imprescindíveis mais suportes que atingem a orientação do auditório. O trabalho com atos personativos, onde cada personagem é uma dualidade palco/cena, reduplica a tensão entre obra/recepção. Cada ato personativo é uma cena, é o drama mesmo dessa tensão entre conhecimento e compreensão da singularidade configurativa da obra. Assim como o espetáculo é a exposição do drama de sua legibilidade, de seu *logos*, da mesma forma o personificar é atualizar essa compreensão de sua realidade. Toda personagem é uma mediação imaginativa, relacionando a cena com sua orientação para alguém. Mas este alguém precisa interagir com essa função para ser integrado ao espetáculo. Melhor: este alguém precisa se concretizar para ser alguém. Contraditoriamente, e nem tanto, é a ficção quem concretiza nossas referências.

Chegamos a uma fenomenologia da experiência dramática que nos doa o verdadeiro modo de ser de sua representação que é sua dimensão metaestética. O que mantém e faz durar a presença e a cena é construção dos suportes expressivos da recepção. A mímesis dramática é presença de um compreender que se configura. Configurando-se, prefigura sua compreensão, confirma o caráter antecipatório de nossa vivência cognitiva. Dramatizar é representar o horizonte de inteligibilidade dos acontecimentos. Todo acontecer, para ser compreendido, precisa ser dramatizado. Na mímesis dramática encenam-se as possibilidades de conhecer, pois quem conhece reconhece-se fadado a compreender a configuração do que se defronta consigo. Só existe sujeito como participante dessa situação dramática. A compreensão possibilita-se na situação dramática que a efetiva.

4- LUIGI PAREYSON E A ANÁLISE DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: DO PENSAR O PENSAMENTO PARA O PENSAR O FAZER[146].

A demanda por contextos tem atingindo o fazer artístico de tal modo que o processo criativo se efetiva como fonte para compreensão deste fazer.

146 Texto a partir de comunicação apresentada ao XIII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plástica (ANPAP), Brasília, 2004.

A partir dessa operação intelectual, podemos observar a passagem de uma metafísica da arte para uma análise da experiência estética[147]. Esta passagem se constitui no emblema do projeto filosófico do pensador italiano Luigi Pareyson, que busca redefinir o campo de estudos da estética em função da incorporação de novos objetos e problemas enfatizados pela produção artística moderna[148].

Essa passagem da metafísica para a materialidade reflexiva da arte procura ultrapassar a abstração da consciência estética, a qual H-G. Gadamer caracterizou como ênfase absoluta nos aspectos mentais da arte, isolando o feito de sua contextura processual[149].

Em razão de uma outra postura e de diferentes modos de investigação, pois, a estética não se encerra mais dentro de sistemas filosóficos e a racionalidade da arte pode ser enfrentada a partir da especificidade de suas ocorrências, proporcionando o que W. Iser chama de 'ressurgimento da estética'. Neste ressurgimento, o estético deixa se determinar por estar "sempre associado a alguma coisa que o 'si mesmo', seja essa outra coisa o sujeito, o belo, o sublime, a verdade ou a obra de arte" para se efetivar como 'operação modeladora', um apelo que incita " à ação, na qual os sentidos corporais tendem a obter vantagem sobre os mentais"[150].

De forma que a proposta de Luigi Pareyson se fundamenta no encontro da emergência da produção moderna de arte com o questionamento da abstração da consciência estética da tradição metafísica. A impossibilidade de essa produção ser interpretada pelas categorias estéticas metafísicas engendrou a teoria da formatividade de Pareyson.

Em primeiro lugar, decorrente dessa impossibilidade, o que está em xeque é a questão do *a apriori*. Diante da concretude irredutível do fazer artístico, torna-se inviável "traduzir artificiosamente uma estética de um sistema filosófico pressuposto, independentemente da experiência estéti-

---

147 L. Pareyson. *Estética. Teoria da formatividade*. Vozes, 1993, p.11. Doravante ES.

148 Para tanto, ao invés de citar os tradicionais nomes da metafísica estética, Pareyson fundamenta sua proposta nas " observações de Poe, Flaubert, Valery, Stravinski e muitos outros semelhantes eram um estímulo para estudar o caráter compositivo e construtivo, calculado e improvisador, ao mesmo tempo, da atividade artística." ES,10.

149 GADAMER 1998:147-173.

150 W. Iser " O ressurgimento da estética" in *Ética e estética*, Zahar, 2001:35-49.

ca, como se o filósofo pudesse enquadra os fenômenos da arte no leito de Procusto de uma filosofia pronta de antemão"[151].

Ou seja, a mudança de foco do intérprete acarreta mudança nas estratégias interpretativas. Ao invés de aplicar a arte um arsenal de questões e definições previamente estipuladas, inverte-se e subverte-se este esquema cognitivo para a ênfase na atualidade e imediaticidade de um contexto particular. Os produtos estéticos se apresentam como oportunidade de correção de uma cômoda situação interpretativa genérica e absoluta e sua pretensa atribuição totalizante de sentido a feitos artísticos.

Assim, o enfrentamento de obras artísticas acarreta a explicitação dos limites e da configuração da atividade interpretativa. Ao interpretar, o intérprete é revelado. Essa reflexibilidade do ato interpretativo é exibida neste enfrentamento em razão da operacionalidade mesma do fazer artístico. Tanto quem interpreta uma obra, quanto quem realiza ou executa, todos exercem atividades que se concretizam em "operações, isto é, em movimentos destinados a culminar em obras[152]."

Assim, quem investiga uma obra, um fazer, posiciona-se em movimento complementar ao que investiga. Logo, sem as defesas de esquemas *a priori*, o intérprete se vê confrontado em sua interpretação com atribuições daquilo mesmo que investiga. E quanto mais ele se detém nessa instância reflexiva de sua investigação, mais a atividade de interpretação transforma-se em um mútuo esclarecimento de quem pensa algo que foi feito e de algo feito que se completa a partir de sua recepção. Ao fim, a compreensão da obra é uma provocação para a ação.

É neste ponto que a passagem da metafísica para a experiência estética é melhor entendida. O que está sendo visado aqui é o nexo, o vínculo entre intérprete e obra. A racionalidade da obra se encontra diretamente relacionada com a racionalidade do intérprete. Não se pode atribuir a uma instância aquém ou além desse circuito intérprete-obra o que se desenvolve durante e através a atividade de interpretação. É a orientação interativa da atividade de interpretação que situa e contextualiza tanto o fazer o intérprete quanto a compressão da realização da obra. Cabe ao intérprete interrogar e acompanhar o fazer da obra para empreender a realização de sua compreensão mesma deste fazer.

---

151 ES,18.

152 ES,20.

Tal relevo dado ao fazer, direciona a compreensão estética para atos, para o que Pareyson chama de formatividade - um fazer, atos de realizar que apontam para esse realizar. A forma aqui é a concretude da operação artística[153]. E as obras artísticas são produções que colocam a meta do fazer como cumprimento em toda a sua extensão e excelência, como uma hipérbole de atos: " a operação artística é um processo de invenção e produção, exercido não para realizar obras especulativas ou práticas ou sejam lá quais forem, mas só por si mesmo: formar por formar, formar perseguindo somente a forma por si mesma: *a arte é pura formatividade.*[154]"

Ora, da absoluta determinação por algo fora do processo criativo, como se pode depreender da definição mentalista e *apriorística* presente na metafísica da arte, passamos para uma absoluta tautologia deste processo, na qual fazer e a forma são o meio e o resultado mesmo.

Será que absoluto responde a absoluto? Nesta tautologia, podemos divisar tanto uma resposta à tradição alienante da metafísica estética quanto um redobrado reconhecimento da instância produtiva da arte. Para tanto, Pareyson, na medida em que aprimora sua argumentação, vai deixando mais claro o que é esta 'pura formatividade.' Durante este aprimoramento, o processo criativo em suas diversas etapas e funções é analisado e se converte no horizonte da experiência estética, mostrando a diferença de Pareyson quanto aos absolutos da metafísica artística. Se nesta metafísica, as obras são pretextos e exemplos de uma especulação prévia e, então, estão desvinculadas de seu processo produtivo, na estética da formatividade, ao contrário, são justamente as etapas do processo produtivo que vêm em primeiro plano.

Dentro da concretude do processo criativo ou formatividade da obra, temos o princípio da indissolubilidade entre intenção formativa e sua matéria, ou matéria formada. Tal princípio posiciona o ponto de partida do artista e da compreensão de seu trabalho a partir de uma ação exercida sobre a matéria física a qual por sua vez, por resistência determinará uma reação por parte do artista. Assim, "a operação artística não pode ser pura formatividade a não ser que seja formação de matéria física, de tal sorte que se pode afirmar que a exteriorização física é um aspecto necessário e constitutivo, e não apenas algo de inessencial e de acréscimo (...) Pois a obra não pode existir a não ser como objeto físico e material.[155]"

---

153 ES,26.

154 ES,26.

155 ES,44.

Note-se como a argumentação de Pareyson constrói-se a partir da revisão da metafísica da arte. A concretização, que antes era um epifenômeno, uma aparência, uma fantasmagoria, a partir da proposta platônica – concepção esta retomada por toda a tradição filosófica posterior que ou sobrevaloriza ou rebaixa a imediaticidade da arte – agora se apresenta como condição de existência para os atos do realizador.

Implicado nisso está o fato que a atividade do artista é executada em algo pré-existente. Este movimento para o mundo retira o entendimento do que está acontecendo durante o processo criativo da mente do realizador para o circuito de mútuas interferências entre a matéria e os atos de intervenção na matéria. O desempenho do artista se especifica em função de seu encontro com a matéria: "a escolha de uma matéria e o ato de se definir uma intenção formativa ocorrem ao mesmo tempo: a intenção formativa se define como adoção da matéria, e a escolha da matéria se efetiva como nascimento da intenção formativa.(...) A matéria é escolhida e assumida em vista da obra a executar.[156]"

Dessa maneira, uma explicitação mais compreensiva dos atos envolvidos na experiência estética procura acompanhar o encadeamento de decisões e atividades que vão inserindo o desempenho do artista em um contexto de execução factível e inteligível. Não há o privilégio de uma instância prévia que protege o sujeito dos atos dos efeitos mesmos daquilo que opera. As ações sobre algo diverso de si mesmo difundem ações sobre o próprio sujeito. Nesse conjunto de movimentos, atos e contra-atos, há espaços, possibilidades para que se teste e manifeste a flexibilidade da matéria em conjunção com a plasticidade do agente.

A presença da matéria, pois, é a materialização dos atos de realização. Descentrando o agente por ampliar o escopo das atividades e elementos de um processo criativo, a prerrogativa da matéria esclarece a participação do sujeito no processo criativo, redefinindo sua atuação e ressaltando os procedimentos que mais evidenciam sua atividade. O descentramento funciona não como uma negação do sujeito, mas sim como o seu redimensionamento para a atividade na qual ele se engaja.

Em virtude disso, temos o seguinte paradoxo: " a obra de arte se faz por si mesma e, no entanto, é o artista quem a faz.[157]" Desfazendo o pa-

---

156 ES,47.

157 ES,78.

radoxo, vemos que são reunidos em uma mesma sentença duas ações que parecem pertencer a lógicas diversas e excludentes. Na primeira, aquilo que normalmente consideramos em termos de resultado de ação vem enfaticamente apresentada como sujeito e sujeito independente e autônomo. Na segunda, temos uma situação mais próxima da realidade comum, onde se identifica o sujeito de uma ação com quem executa, com quem é o suporte de uma atividade.

Por meio desse paradoxo, Pareyson provoca o pensamento para uma racionalidade da experiência estética que seja capaz de identificar ordens e lógicas somente excludentes quanto não relacionadas com a ação. Sob o primado dos atos, da conjuntura de atividades de um processo criativo, a linearidade e constância de quem age e de quem sofre a ação é refutada em prol de uma diversa e dinâmica atribuição de protocolos de atividade. A reflexibilidade da obra e a agentividade de seu executor complementam-se formando perspectivas diferentes de um e mesmo processo.

Ratificando esta conclusão antecipada, retornemos ao descentramento do sujeito em função da prevalência da matéria. Confrontado à ação e à modificação de seu isolacionismo por algo que lhe é alheio e exterior, o agente desempenha sobre a matéria e por ela é determinado. Como restrição e ao mesmo tempo possibilidade da ação, a atividade sobre a matéria adotada ocasiona tentativas, aproximações, que demonstram a aderência do sujeito ao que realiza. Assim, " a operação artística é um procedimento em que se faz e atua sem saber de antemão de modo preciso o que se deve fazer e como fazer, mas se vai descobrindo e inventando aos poucos no decorrer mesmo da operação, e só depois que esta terminou é que se vê claramente que aquilo que se fez era precisamente o que se tinha a fazer e que o modo empregado em fazê-lo era o único em que se poderia faze-lo. Não há outro modo de encontrar a forma, isto é, saber o que se deve fazer e como fazer, senão efetuá-la, produzi-la, realizá-la. Não que o artista tenha imaginado completamente sua obra e depois a executou e realizou, mas, sim, ele a esboça justamente enquanto a vai fazendo. (...) A descoberta ocorre apenas durante e mediante a execução.[158]"

Novamente, observamos a contraposição entre uma estética metafísica e outra que leva em consideração a concretude da experiência estética. Em uma estética metafísica tudo se centra na mente do sujeito. Daí o primado da composição sobre a execução, de uma hierarquia que preserva a

---

158 ES,69.

identidade do agente. Contra esta imunidade do pensamento, temos a ação. Em situação de efetivo desempenho, são exigidos do sujeito que se coloca em um contexto de produção atos que reivindicam a integralidade de suas habilidades. O sujeito deve enfrentar o risco dessa abertura e premência à ação.

Diante desse risco, o que antes era conhecido e seguro é revisado e reorientado. O momento de agora, a necessidade atual modela os dados de um passado que é substituído por uma nova memória, por um outro passado presente no conjunto de decisões e operações desta realização, decisões e operações estas que vão se tornando ao mesmo tempo a própria obra.

A transformação do sujeito da ação em sujeito operante modifica o estatuto de sua subjetividade. Se é ele quem tem de fazer algo, ele o faz não apenas por si mesmo, mas inserido dentro de um contexto de execução. E essa pertença a uma busca, a uma correção de seu pensamento e de seus atos, essa ocasião de ações exercidas contra si e sobre algo que não é ele mesmo, determinam a reversão da autosuficiência do sujeito.

Nesta reversão, atos de composição se efetivam por atos de execução. A operatividade da experiência estética se esclarece na reorientação do cógito abstrato da metafísica da arte para a materialidade dos atos, até mesmo dos atos de pensar. Assim, temos um " fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo inventa modo de fazer. Trata-se de fazer, sem que o modo de fazer esteja de antemão determinado e imposto.[159]"

A simultaneidade entre o fazer e a invenção do modo de fazer posiciona o desempenho do sujeito operante na singularidade daquilo que realiza. Na realização da obra, aplicando-se as habilidades nas tentativas e esforços diante daquilo que lhe é alheio e que ao mesmo tempo determina e circunscreve suas ações, o sujeito vai aos poucos se aproximando do " único modo em que o que se deve fazer pode ser feito e o modo como se deve fazer[160]".

Ao invés da generalidade do pensamento, que esquematiza o mundo, o sujeito se perfaz em ações que se especificam e especificam a sua atuação. Cada vez mais inserido em um contexto de elaboração e execução, o agente transforma tentativas em soluções, as quais são seletivas e prescrevem restrições e possibilidades de escolhas e atos.

---

159 ES,59.

160 ES,60.

A singularidade do que é feito, em seu acabamento, ao mesmo tempo em que proporcionou uma orientação da atividade do sujeito operante, resulta em obra. Assim, "a obra de arte, é claro, não depende de nada que lhe seja exterior: não depende mais do seu autor, pois dele se separou para viver por si mesma; nem depende de um fim ulterior, pois agora realizou tudo aquilo que devia realizar. (...) A existência da obra de arte é sua completude , e sua completude o cumprimento ou a realização de sua formação. (...) a obra é como deve ser, e tem tudo aquilo que deve ter.[161]"

A proposta de Pareyson, ao transferir o conhecimento da arte para a experiência estética, reage contra uma concepção mentalista que privilegia o acesso meramente discursivo e pré-categorial de atividades que não se definem a não por sua operatividade.

Para tanto, dentro do contexto reativo desse processo, ao se enfatizar o desempenho formador, Pareyson parece chegar a uma outra metafísica a qual, redimensionando o papel do sujeito, recai em um animismo da obra, concebida como um indivíduo, com ações pessoais. Daí o paradoxo da obra como sujeito e objeto de um outro sujeito.

Mas se observamos que Pareyson atribui a estética uma dupla natureza, tanto especulativa, teórica quanto *experiencial*[162], vemos que sob o ponto de vista da descrição de sua experiência, a realização da obra ativa procedimentos tais que podem ser traduzidos e explicitados de uma maneira que transferem atributos concretos do sujeito operante para a obra realizada. Isso somente se faz, porque evidencia a realização mesma como algo que engloba e determina atos, especifica atos e a subjetividade, e, principalmente, retira a obra de sua mera posição de resultado. Entre a matéria provocadora e resistente e a matéria resultante de modificações não se prolonga uma subjetividade sem contexto, mas uma contextura de atos, a realização. A amplitude do processo criativo dota a amplitude da obra compreendida como sujeito da ação, para que se enfatize a realização

---

161 ES, 93-94.

162 *Os problemas da estética*,Martins Fontes, 1984, p. 15-27. Doravante PE. Neste mesmo livro, Pareyson afirma que " A estética, longe de prescrever leis ao artista u critérios ao crítico, estuda a estrutura da experiência estética e aqui se encontra com o problema da poética e da crítica. Torna-se objeto da sua reflexão o esforço do artista para dirigir, segundo leis ou normas, sua própria atividade e o do crítico para delinear-se um método consciente de leitura e de julgamento."PE,22. Uso *experiencial* e não experimental em razão dessa dimensão da experiência concreta do fazer artístico.

mesma e não a inalterabilidade do sujeito operante durante sua atividade realizacional. Assim, "a obra de arte é, antes de tudo, um objeto sensível, físico e material, e que fazer arte quer dizer, antes de qualquer coisa, produzir um objeto que exista como coisa entre coisas, exteriorizado numa realidade sonora e visiva.[163]"

A obra como sujeito, pois, longe de um animismo, reforça a dimensão operante que atravessa todo o processo criativo e que se encontra no fato de ela ser matéria tanto em sua formação quanto em seu resultado. Ação e matéria são indissociáveis, como modos complementares de se reagir a uma abstrata concepção da arte que deseduca o artista para o enfrentamento das situações reais e concretas que envolvem seu fazer.

Pareyson denomina 'problema da extrinsecação física da arte' essa dificuldade histórica em enfrentar a materialidade da arte e do fazer[164]. Segundo Pareyson, "a antiga distinção entre artes liberais e artes servis relegava para estas últimas, que têm necessidade do corpo para a execução manual em que elas consistem, a pintura e a escultura, de modo que uma nobilitação destas artes não foi possível senão com uma atenuação de seu aspecto executivo e manual e uma reivindicação do seu caráter ' mental', interior, espiritual. Esse processo de 'espiritualização' , iniciado no renascimento, culminou no romantismo, que em cada arte acentuou o aspecto interior e espiritual da pura criação.[165]"

Desse modo, reivindicando o caráter corpóreo e físico da obra de arte, a extrinsecação física acaba por ser um pressuposto para a compreensão da amplitude do processo criativo. "O ato artístico é todo extrinsecação, e o corpo da obra de arte é toda a realidade dela.[166]"

Assim, a ênfase na obra, na obra até como sujeito, é ênfase no fazer, mesmo contra o pensamento. Daí o paradoxo. A materialidade da obra é a materialidade de sua realização, de seu contexto criativo. Logo, a obra não é pura e simplesmente o resultado do sujeito, porque não é uma ação unidirecional do sujeito que efetiva a obra. A ação de formar, de fazer é explicitada mais pela obra que pelo sujeito. Pois é na obra que vemos a realização, a atividade exercida, as habilidades efetivadas. Como Pareyson afirma, " é preciso dar-se conta de que a obra inclui em si o processo da sua

163 PE,55.
164 PE,115.
165 PE,115.
166 PE,116.

formação no próprio ato que o conclui, e o que o processo artístico consiste precisamente no acabar, no levar a termo. (...) A obra no seu acabamento não é, portanto, separável do processo da sua formação, porque é, antes, este mesmo processo visto no seu acabamento.[167]"

Daí o paradoxo que imediatamente se impõe quando Pareyson diz que " a obra se faz por si, não obstante a faça o artista[168]" é desfeito sem que se perca sua ruptura lógica, mas se obtenha seu contexto de aplicação.

Não mais vista nem como um objeto inerte, passivo para ações do sujeito, nem como mero resultado dessas ações, a obra é compreendida como contextura de atos de sua formação, registro de atividades que a possibilitaram. Em busca do realizá-la, o artista determinou seus atos frente à concretude da situação de desempenho, correlata à concretude da matéria.

Dessa maneira, a modelação da obra acarreta a modelação do próprio sujeito, acarretando a irreversível diretriz que ele deve fazer o que faz de acordo com o que está fazendo. Assim, " na arte não há outra lei senão a regra individual. Isto quer dizer que a obra é lei daquela mesma atividade de que é produto; que ela governa e rege aquelas mesmas operações da quais resultará; em suma, que a única lei da arte é o critério do êxito.[169]" A obra acabada, a obra conclusa é o acabamento da interação entre matéria e sujeito. Nessa interação, escolhas e decisões foram feitas. A obra nos torna contemporâneos desses atos seletivos. Essa é ação da obra, representar-se na sua teleologia, em seu êxito, fazer-nos executar uma participação no finito conjunto de sua realização. A obra é o operar de sua realização.

E para os que não foram autores primeiros, e mesmo para o autor, abre-se a possibilidade de um desempenho, de uma atividade que a obra efetiva.

Enfim, a partir do momento que pensar a ação é acompanhar o fazer, Pareyson motiva a consideração da obra como performance, integrando o processo criativo nos estudos estéticos.

---

167 PE, 147.

168 PE,143.

169 PE, 139.

5- APROXIMAÇÕES A UMA DRAMATURGIA FÍLMICA A PARTIR DO CASO EISENSTEIN[170]

Em 1951, no ensaio" Teatro e cinema", André Bazin, refutando a pureza da linguagem cinematográfica (cinema puro) e o "preconceito contra o teatro filmado" [171], propõe que se reconsidere " a história do cinema, não mais em função dos títulos e sim das estruturas dramáticas do roteiro e da *mise-en-scène*"[172].(OC 123) O sucesso das adaptações de obras teatrais para a tela realizadas por Laurence Olivier (*Hamlet*), Orson Welles (*Macbeth-Reinado de sangue*) e Willian Wyler (*Pérfida*), entre outros, expunha não só a fragilidade do apagamento e ocultação do suporte teatral operado pela narrativa cinematográfica clássica. Exibia, passava para a tela, a teatralidade do drama, de forma a evidenciar que " o tema da adaptação não é o da peça, é a própria peça em sua especificidade cênica" (OC 156).

Ora, se a tela do filme exibe o dispositivo cênico, um outro nível de representação alinha-se à projeção de imagens. Impresso na visualidade do que se observa está uma diversa referência que o seguir da narrativa. A adaptação nos coloca diante da exibição de concretas e inteligíveis marcas não narrativas,as quais se justapõem à seqüência do que é mostrado. É passada para a tela a teatralidade, uma ainda não definida, mas reconhecida moldura representacional, que acopla, à visualidade dos eventos, um horizonte de observância que interfere na identificação e compreensão do que se vê. Se a adaptação deixa isso explícito, realça o que já havia e que não era focado com ênfase.

---

170 Ampliação de comunicação apresentada à IV Reunião Científica da Abrace, Belo Horizonte, 2007.

171 Essa pureza recalcitrante cria as ambivalentes definições de extra-cinematográfico, através das quais o monopólio técnico de produção de filmes exclui uma dimensão composicional mais integral. O argumento da pureza da linguagem cinematrográfica, ao fim, aplica-se a questões não estéticas. Em razão disso, a aproximação de obras cinematrográficas a outras estéticas e processos criativos questiona este purismo e sua exclusividade narrativa.

172 Para maior agilidade da leitura, uso as notas de rodapé como referência bibliográfica e siglas seguidas do número da página. Refiro-me aqui ao livro *O cinema* (São Paulo, Brasiliense, 1991) pela sigla OC.

Essa interferência da teatralidade chama a atenção para os suportes dramáticos da linguagem fílmica, para aquilo que não deve ser exposto: a heterogeneidade do cinemático e sua dependência a uma situação "extra-cinematográfica". As convenções fílmicas são desnudadas pela exorbitância da teatralidade. *O drama é a caixa-preta do filme.*

No mesmo ensaio, ao procurar reorientar mais reflexivamente as difíceis relações entre teatro e cinema para uma conexão mais produtiva e reflexiva, Bazin formula três tempos-situações dessa problemática história :

Momento 1- resumido na rubrica o " teatro acode o cinema", postula que a tradição multissecular do texto teatral pode enriquecer intelectualmente os roteiristas. Provocativamente, "quanto mais o cinema se propor por ser fiel ao texto, e às suas exigências teatrais, mais necessariamente aprofunda sua linguagem"(OC 157);

Momento 2- sob a rubrica é "O cinema salvará o teatro", Bazin argumenta que, por meio da exploração da teatralidade operada pelo cinema em escalas massivas, renova-se a concepção de *mise-en-scène* teatral. O teatro vê-se confrontado com suas origens populares, repensando o divórcio entre palco e público;

3- a rubrica "do teatro filmado ao teatro cinematográfico" finalmente aparece como uma síntese onde a cinemática correlacionada a uma teatralidade proporciona a emergência de uma performance desse tempo, uma *mise-en-scène* contemporânea. Mais que mídias diferentes, Bazin aponta para uma forma de espetáculo integral que rompa com a oposição entre teatro e cinema. Modernidade e tradição se conjugam nessa *mise-en-scène* contemporânea na qual o dispositivo fílmico é modelado por suportes teatrais.

Mas o que é esse teatro cinematográfico? A componente cênica desse teatro cinematográfico restringe-se ao que Bazin chama de " virtualidades... estruturas cênicas"(OC 150). O espetáculo, porém, é da competência da componente fílmica. O foco de análise de Bazin é o que se pode chamar 'filme de arte'. O cinema como arte é divisado na incorporação de tradições representacionais históricas como pintura e teatro. É PARA CONTRIBUIR COM O TEXTO DO FILME QUE A INCORPORAÇÃO DA TRADIÇÃO TEATRAL É REIVINDICADA. O TEATRO CINEMATOGRÁFICO DE BAZIN É UM CINEMA CUJO ROTEIRO É DIGNIFICADO COM " VIRTUALIDADES CÊNICAS".

Correlativamente, o teatro é visto pelas lentes de Bazin como teatro literário[173], no qual há a primazia do texto sobre o espetáculo. O idealismo estético desta postura, contrária mesmo à renovação contemporânea da linguagem para a cena, deixa em aberto a concretização do teatro cinematográfico, no qual a componente cênica é uma evidência não discutida.

Mesmo assim, as relações entre texto, teatro e cinema comparecem como elementos para uma futura coordenação mais esclarecedora.

O caso Eisenstein[174]

Coube a um homem de teatro e posteriormente cineasta e teórico do cinema interrogar mais detidamente estes elementos. As difíceis relações entre cinema e teatro ocuparam não só a arte como também a biografia de S.Eisenstein. Antes de se notabilizar como cineasta, não só foi aluno de um dos renovadores das artes de cena (V. Meyerhold), como também dirigiu e encenou peças experimentais. Um detido exame de sua passagem da cena para a tela e, quando da emergência do filme sonoro, um "retorno" ao drama, pode nos auxiliar na superação do idealismo estético que elogia a componente teatral da atividade cinematográfica mas, contudo, não efetivamente determina o contexto de produção dessa componente.

O teatro para Eisenstein surge no contexto de renovação da linguagem para a cena teatral que a tradição antinaturalista (e antimimética) moderna empreendeu. O debate entre Constantin Stanislavski e seu aluno

---

173 Concepção monumentalizante do teatro que, a partir de leituras da *Poética*, de Aristóteles, defende a subordinação do espetáculo ao texto, como ilustração do texto. A partir das obras de Corneille e Racine até o Naturalismo, tal concepção determinou um estilo de interpretar e construir obras, formando um público atento à convencionalidade de uma representação teatral grandiloqüente e verborrágica. Virou alvo critico básico do contexto reativo das vanguardas teatrais. Para uma apresentação crítica de seus procedimentos consulte-se meu livro *Imaginação Dramática (*Brasília, Texto&imagem,1998:160-188).

174 O caso Eisenstein foi sugerido por uma releitura da dissertação de mestrado de Maria Maia (UnB 1998) "A escritura fílmica dramaturgia do enredo e dramaturgia da forma". Segundo ela, retomando como modelo as mudanças de foco nos ensaios de Eisenstein, o filme nasce do conflito entre os elementos constitutivos plano/montagem e argumento ou enredo. Uma linguagem específica interagindo com uma narratividade específica marcam a textualidade fílmica. Em minhas considerações, porém, ressalto um fator "extracinematográfico" mais efetivo, pouco comentado e anterior à narratividade: a dramatização, concentrando-me em problemas de composição ao invés da analogia língua/filme.

Vesevolod Meyerhold situa na Rússia esta tradição de ruptura. Eles divergiam, principalmente, quanto à preparação de atores. Stanislavski, reagindo contra a falta de profissionalismo e (cons)ciência dos atores de seu tempo, procurou desenvolver um conjunto de princípios para a atuação, através do qual os pensamentos e as emoções do intérprete adquiriam uma coerência fiel à individualidade de uma personagem criado por um autor. Centrado na análise do texto e no isolamento da personagem frente ao público - reação contra às concessões do teatro comercial das companhias- , este conjunto de princípios parecia, em um primeiro momento[175], dar menor atenção à exteriorização da ações. A preparação intelectual do ator e a internalização de uma imagem textual eram mais focalizados .

Meyerhold[176], diferentemente, orienta-se para pensar e produzir ações físicas. Ele parte das ações físicas para estruturar a representação. Esta inversão é uma verdadeira subversão não só na preparação de atores como na construção do espetáculo. Coloca-se em evidência o contexto realizacional da performance cênica. Ao invés de o espetáculo ser um veículo para comunicar idéias do autor, a exposição é um acontecimento físico sujeito à materialidade de sua efetivação. A audiência é um fato físico concreto inerente a essa exposição. A observância de um espetáculo é a interação com os movimentos no espaço realizados por corpos expressivos.

Dessa maneira, é preciso reduzir a distância entre palco e platéia, dinamizar formas de espaço cênico (espaços simultâneos e focos múltiplos) e explorar a tridimensionalidade do corpo humano em situação de representação (MEB 26).

Meyerhold integrou todas essas atividades em um estilo interpretativo chamado 'Biomecânica'. A preparação física do ator, através do conhecimento do corpo e da exploração de suas possibilidades expressivas, determinou a perda de uma absoluta *autoimagem* do ator como horizonte de coesão da atuação (MEB 96). Ao invés de internalizar essa imagem, ele

---

175 V. segunda parte deste livro. Com a divulgação de documentos, sabemos que a questão dos atos físicos em Stanislavski fora ampliada. No entanto, a questão decisiva ainda reside no ponto de partida e na ênfase de orientação de um processo criativo.

176 Sigo aqui em profusão o livro de Alma La e Mel Gordona *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics* (Londres, Mcfarland Company, 1998) não só pela riqueza de informações,como também pelos textos sobre a biomecânica traduzidos do original russo, texto de discípulos de Meyerhold e textos pouco conhecidos da obra de Eisenstein. Dou-lhe a sigla MEB.

deve aprender tornar factíveis movimentos expressivos. Agora ele se confronta com a continuidade material de um auditório. Dessa maneira, todas suas exteriorizações devem pressupor essa contingência receptiva. O corpo inteiro (MEB 103) em sua muscular presença é observado. Por isso, é preciso que o movimento seja expressivo, com uma precisão capaz de predizer e gerar audiência, atrações[177].

Aqui está o ponto-origem das produções fílmicas e teóricas de Eisenstein: uma dramaturgia que singulariza a experiência de observância produzida por procedimentos que exploram essa experiência. A representação não é a atualização de uma idéia sem o contexto material de sua realização. Na própria representação este contexto é explorado. O que é mostrado não é a reprodução de uma realidade, mas a exibição de uma analítica tempo-espacial, que torna factível a compreensão do que se observa.

Ao basear a representação em aspectos físicizados e materiais a Biomecânica forneceu para Eisenstein o embasamento de um método específico de produzir imagens que agem sobre o espectador. A organização do movimento - explorada no rendimento de seu efeito - exibida em cena fornece os parâmetros pelos quais o observador coopera em sua observância do o espetáculo.

Dessa forma, o que antes pareceria um contra-senso, em um teatro onde só se comunicam idéias, um teatro de cabeças falantes, agora fundamenta o espetáculo: é precisamente o movimento expressivo[178], construído sobre um fundamento orgânico correto que é capaz de orientar a recepção. O espectador é atraído pela forma do movimento executado diante dele. Há uma complexa mímesis na qual os movimentos expressivos exibidos através do apelo muscular dos movimentos do ator são reelaborados pela audiência (MEB 187).

Com o cinema, o forte contexto antimimético vanguardista da Biomecânica e o controle da representação visual poderiam melhor ser efetivados. Cinema é antes de tudo para Eisenstein uma ficção exploratória que, por meio da integração das contingências espaço-temporais, possibilita o estudo e a figuração de imagens que o teatro limitava.

---

177 Atrações no sentido de efeito sobre a platéia através do movimento físico de espetáculos tais como circo, boxe, *music hall*, acrobacia, teatro chinês, paradas militares foi o que Meyerhold pensou e Eisenstein aplicou ao cinema em seu famoso artigo “Montagem de atrações” de 1924.

178 Movimento expressivo é um conceito-síntese da Biomecânica. A decomposição dos movimentos e sua conexão entre eles como forma de agir sobre o espectador amplifica em termos corporais o que Eisenstein pensa sobre a montagem.

A contraposição entre o teatral e o cinematográfico se torna mais visível a partir do momento em que a realidade representada não se afasta da faticidade material da realidade não representada. Este é o espírito de seu ensaio "Do teatro ao cinema"[179], uma variação do *Mito ao logos*. O título reivindica um trajeto que assinala certa ultrapassagem , uma medida valoração evolutiva, uma defasagem entre início e fim de percurso[180].

No teatro, "a impossibilidade da *mise-en-scène* se desenrolar pela platéia, fundido palco e platéia em um padrão em desenvolvimento"(FF 23), sua geometria convencional de justapor movimento sem contiguidade redundaram em uma hipertrofia da representação. Há uma impossibilidade física do teatro em coordenar os movimentos disjuntivos que se mostrem em uma unidade que supere seu localismo. As tentativas plásticas (eliminação de painéis pintados, utilização de objetos cênicos, movimentos corporais, música, superposição de imagens projetadas e atores) de superar essa limitação da materialidade (limitação fragrante pela imagem cinematográfica) devolvem tal impossibilidade representacional.[181] A linearidade seqüencial do que se expõe em cena não tem o aprofundamento de detalhe e estrutura que o plano e suas transições fílmicos facultam.

Então é preciso ao invés de uma *mise-en- scène*, uma *mise-en-cadre*, isto é, "composição pictórica de *cadres* (planos) mutuamente dependentes na seqüência da montagem (FF 23)".

O convencionalismo do teatro dominante, avesso aos requisitos técnicos da materialidade cênica, elabora uma realidade artificiosa que é refutada pela montagem fílmica. A montagem possibilita o registro e exposição de escalas apropriadas para o que é enfatizado, tornando a descrição não proporcional de um movimento um evento organicamente efetivo. Dessa maneira ao " desbastar pedaços da realidade com o machado da lente(FF 44)", o cinema opera uma intervenção que explicita seu *modus operandi*: demonstra e mostra a refiguração dos materiais que exibe.

---

179 De *A forma do filme* (Rio de Janeiro, Zahar, 1990). Sigla FF

180 Basta ver que em 1939 sobre esta época Eisenstein afirma" eu estava crescendo, saindo do teatro para o cinema"(FF 168).Em 1928 mesmo ele proclama que "estou convencido que o cinema é o nível de hoje do teatro. De que o teatro em sua forma mais antiga morreu e continua a existir apenas por inércia"(FF 33)

181 Não esquecer que este texto de 1929 avalia o fracasso de sua produção *Máscaras de gás* na tentativa de se representar o cotidiano de uma fábrica , mesmo com todos os aparatos modernos de encenação e preparação de atores.

As imagens em movimentos do cinema, como uma Biomecânica fílmica, providenciam uma composição (esquema gráfico) que orienta a recepção (emoções/razões do espectador). Quanto mais houver um rigoroso sistema de relações na composição maior será o impacto sobre a recepção.

É no ensaio "Dramaturgia da forma do filme"(1929) que o posicionamento de Eisenstein quanto à superação do teatral encontra-se fundamentada. Ele já havia realizado duas grandes obras cinematográficas {*O encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro*(1928)}, que serviram como experimentos confirmadores das posturas que defendia. O título mesmo postula não uma dramaturgia relacionada com uma situação de observância teatral e sua concretização tempo-espacial, mas a incidência de atenção sobre obtenção de um espetáculo visual-musical. A concretude material dentro do plano em suas disposições e reapropriações pela montagem geram orientações associativas através das quais se pode esperar encontrar "uma dramaturgia da forma visual do filme tão regulada e precisa quando a existente dramaturgia do argumento do filme."(FF 59) A sintaxe visual prevalece sobre a semântica . A dramaturgia aqui é o planejamento do modo eficiente de combinar diferentes extensões de planos e as tensões decorrentes como forma de impactar a audiência, fazendo-a identificar os conflitos dos materiais expostos como atualizações avaliativas dos conflitos que são conceptualizados no referente dos materiais.

O processo mecânico e técnico da montagem[182] se transforma em princípio construtivo. Planos independentes e até opostos colidem e, quando previamente arranjados e planejados, destinam seu confronto para a garantia da homogeneidade do representado. Por isso, para maior eficiência do processo de montagem, é preciso uma metodologia da forma desprovida de referência ao conteúdo ou enredo. Mas a "dramaturgia" da forma do filme continua a pagar dividendos para fatores teatrais...

Eisenstein foi perceber, depois, que somente o *design* do filme não era suficiente para uma experiência cinematográfica completa. A teoria do

---

182 Essa centralidade da montagem, explicitando sua motivação reativa à práticas representacionais miméticas, abunda no exercício especulativo de diferenciar modalidades de montagem, como se vê no artigo de 1929 "Métodos de montagem "(FF 77-84), no qual temos a definição de montagens métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual. Tudo agora é montagem, mas em diferentes níveis qualitativos de sua utilização.

cinema intelectual, que transforma conceito abstrato em forma visível na tela revelava haver uma descontinuidade entre idéia e visualidade. A substituição exaustiva do conteúdo (FF 121) exibia seu sucesso em uma eficiência redutora. A visualidade não é uma evidência, mas o registro de uma situação observacional. As imagens fazem ver quem as observa. Surge então a questão de se "retratar uma atitude em relação à coisa retratada" (FF 137).

Tal "viragem" tornou-se mais palpável inicialmente quando de suas atividades didáticas no Instituto Estatal de Cinematografia (1932). Em um curso nesse mesmo ano, Eisenstein afirma que "construir a cinematografia a partir da idéia de cinematografia e de princípios abstratos é bárbaro e estúpido. Apenas através da comparação crítica com as formas primitivas básicas do espetáculo é possível dominar criticamente a metodologia específica do cinema"(FF 88). Ainda pensando em termos de uma diferença técnica ('formas primitivas') - hesitação que posiciona a perspectiva e a valoração do cineasta - Eisenstein reinsere o estudo do teatro como algo inseparável do estudo do cinema.

Esta reinserção do 'teatro' alinha-se com a escritura cinematográfica. O elemento não fílmico é requisitado para a expansão do fílmico. A luta pela alta qualidade da cultura do filme passa pela questão literária da escritura cinematográfica ao se incorporar e superar a tradição de textualidade artística existente. O cinema transparece como uma máquina transformadora de tradições artísticas, como a tragédia grega o fora 2500 anos atrás[183].

Em 1935 no ensaio "A forma do filme: novos problemas" , diretamente relacionado com "A dramaturgia da forma do filme", Eisenstein revê seu percurso cinebiomecânico. A impossibilidade do cinema puramente conceptual e da pureza da linguagem cinematográfica fica patente na mudança estrutural da "recente" produção soviética de filmes, na qual se nota "o uso de uma dramaturgia mais tradicional, com personagens-heróis se distinguindo"(FF 118). Ao invés das imagens coletivas de experiências das massas, a individuação da figura concretiza o detalhamento integrante que a montagem busca atingir.

Eisenstein vê nessa mudança um desvio e uma correção de percurso no qual a forma não é negada, e sim realçada com o aprofundamento e ampliação das formulações temáticas e ideológicas que as "questões de conteúdo" trazem ao cinema (FF 118). Agora o orgânico e o patético interli-

---

183 HERINGTON 1985.

gados podem fornecer a possibilidade da "total apreensão de todo o mundo interior do homem, da reprodução total do mundo exterior (FF 163)."

A mudança se intensifica ainda mais com o advento do cinema sonoro. Eisenstein, que havia sido pioneiro no cinema mudo, hesitou diante da novidade. Seu primeiro filme sonoro, *Alexandre Nievski*, é de 1938. Sua dúvida residia em como coordenar som e imagem produtivamente[184]. Perguntava-se se nessa modalidade de composição: "o que você vê quanto está ouvindo não merece atenção?"(FF 107) - preocupação inerente a quem tinha métodos estritamente formais, quando toda explicação tem uma justificativa técnica.

A sincronização e igualdade rítmica entre som e movimento representados se oferecem não só como problema compositivo-técnico, como também aproximação da atividade cognitiva da obra. Com a complexidade de níveis da realização fílmica - agora não é só ver, e sim avaliar vendo e ouvindo avaliações - mobiliza-se a inteligibilidade dessa complexa estratificação. O *inter-relacionamento* criativo das bandas sonoras e visuais é a proposição de sua própria compreensão. Se "não é suficiente apenas ver - algo tem de acontecer com a representação, algo mais tem de ser feito com ela, antes que deixe de ser percebida como apenas uma simples figura geométrica[185](SF 18)." - coloca-se em questão a imagem total da obra e sua receptibilidade. É preciso que" o filme se revele como construção diante do espectador (SF 21)."

É o que acontece não por uma justaposição mecânica de níveis, mas quando tudo é plenamente desenvolvido e resolvido em um "avanço simultâneo de uma série múltiplas de linhas, cada qual mantendo um curso de composição independente e cada qual contribuindo para o curso de composição da seqüência (SF 52)". Esse movimento em direção a uma

184 Em 1926 Eisenstein, em um manifesto conjunto com V.I Pudovkin e G.V.Alexandrov a respeito do futuro do cinema sonoro, argumentava que a utilização do som é uma faca de dois gumes pois poderia, ao invés de melhoria na representação, causar inércia composicional e recepcional. Advoga a não sincronização do som e das imagens. Claro se vê nessa recusa o não emparelhamento do cinemático com o dramático em função da palavra e suas articulações em cena. Pudovkin (*Argumento e realização*, Lisboa: Editora Arcadia, 1961- sigla AR) temia que o filme sonoro fosse uma variedade fotográfica de peças teatrais e bradava que nunca deveria "mostrar o homem e reproduzir ao mesmo tempo sua fala exatamente sincronizada com o mover de seus lábios"(AR 196).

185 Conf. *O sentido do filme* (Rio de Janeiro, Zahar , 1990) Sigla SF.

totalidade integrada traça a trajetória de movimentos futuros, gerando a atratividade do espectador, o qual "experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem (SF 27)."

Ao invés de ser oferecido ao espectador o que Eisenstein chama de "distorção de nossa época", - possibilidades de justaposição [186]e não análise do material justaposto, é imprescindível "a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da seqüência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo(SF 13)."

Contudo, a correção de percurso é transformada em nova recusa. Já em 1939 esta síntese e totalização do cinema é contraposta às limitações das artes como a pintura, escultura, literatura, música e, claro, teatro. Sobre esta última, como não poderia deixar de ser, Eisenstein é mais incisivo. Após se congratular com a riqueza da representação audiovisual que o cinema proporciona, agora mais eficaz através da narrativa, ele afirma que essa riqueza não é para o teatro:" este é um nível acima de suas possibilidades. E quando quer superar os limites dessas possibilidades, não menos do que a literatura, tem de pagar o preço de suas qualidades naturais e realistas.... Que entulho de anti-realismo o teatro inevitavelmente despeja no momento em que se estabelece metas 'sintéticas'(SF 164)". O teatro, para ampliar sua representação, desmaterializa-se, explicitando nesse movimento seu próprio suporte físico negado. O anti-realismo, pensado como expansão da linguagem de cena, converte-se na redução de sua atividade representacional.

Esta certeira crítica de Eisenstein à parte do vanguardismo teatral que ele próprio recusou, porém, é manobrada para notabilização da linguagem cinematográfica. Somente com o cinema, "pela primeira vez alcançamos uma arte genuinamente sintética[187]- uma arte de síntese orgânica em sua

186 Nesse sentido também o fracasso, fracasso formal, de D.W.Griffth em *Intolerance* é analisado por Eisenstein, em virtude de o cineata americano ter justaposto materiais sem integração dramática já no intraplano, não levando em conta o conteúdo dos fragmentos, a natureza real dos fragmentos (FF 203). Ironicamente, as realizações de Griffth haviam desconectado o cinema do teatro, produzindo uma tensão e vigor dramáticos fílmicos, ao movimentar a câmera , antes fixa, sugerindo a visão do espectador em uma platéia, e ao utilizar mais integralmente a montagem paralela, interrompendo o registro ininterrupto da cena antes do começo de outra cena.

187 Note-se que a síntese das artes enfatiza o projeto concorrencial do cinema de Eisenstein com o drama, posto que a prática da tragédia grega se tornou ideal

própria essência, não um concerto de artes coexistentes, contíguas, 'ligadas', mas na realidade independentes .(...) De forma que o método do cinema, quando totalmente compreendido nos capacita a revelar uma compreensão do método da arte em geral (SF 169)". O cinema se converte em uma poética da representação. Seu realizar é a visibilidade do modo como se constituem procedimentos integrados de ficcionalização da realidade. O cinema exibe a formatividade do mundo. A liberação do teatral, às expensas da narrativa[188], transforma as capacidades técnicas e representacionais do cinema em uma arte total.

Uma dramaturgia fílmica possível

O percurso rico e hesitante de Eisenstein diante da tradição dramática nos situa diante dos problemas compositivos da atividade audiovisual cinemática. O domínio e exploração da projeção de imagens apelam para a correlação dessa atividade de manipular o que mostrado em um espetáculo com problemas de dramatização. O diferencial compreensivo e formativo da totalidade da imagem da obra cinematográfica se faz às expensas de procedimentos de determinação do modo como o visto é integrado a uma apropriação recepcional. A descontinuidade dos materiais expostos submete-se à continuidade de um projeto interacional executado. A presença irremovível de uma audiência pagante e determinada a avaliar e entender o que vê direciona a representação a singularizar sua forma na medida em que promove a situação interpretativa do espectador. A duração do visível se dá proporcionalmente à orientação da audiência. A representação cinematográfica se vê limitada a considerar entre seus problemas composicionais o horizonte integrante e completador da exposição audiovisual[189]

---

estético para o Ocidente.

188 Nessa mudança, recrudesce a obliteração do teatro. A dramaturgia integral do filme,prpugnada por Eisenstein vai buscar suas comprovações em romancistas(Dickens, Tóstoi), pintores(El greco) e até em poetas (Pukhin), mas nenhum autor teatral é utilizado como modelo. A ruptura com o teatro literário duplica-se na ruptura com a cena teatral. Pelo menos na defesa da linguagem cinematográfica.

189 Francesco Casetti em *Inside the Gaze* (Indiana University Press,1998- original é de 1988) procura investigar o modo como o filme designa seu espectador estruturando sua presença(p.15).Mas o âmbito de sua criteriosa pesquisa está na enunciação fílmica e a possibilidade de formalizar essa estruturação da audiência, e não na efetividade composicional da realização fílmica. O dramático ainda é

O conflito entre o dispositivo fílmico e a integratividade dramática tem sua História[190]. Para Jean Mitry, porém, mais detidamente que Bazin, antes da dissociação[191], o filme instituiu-se como espetáculo, "imitando a cena, tentando se tornar espetáculo (APC 277)".

O ideal da concentração dramática, fornecendo os padrões de disposição do que se vê tanto das figuras representada quanto do modo de exibição , parecia normas a serem seguidas, sendo o filme o registro do espetáculo(APC 278).

Após as realizações de Griffth, como foi visto, a flexibilidade da representação fílmica chocou-se com a rigidez da concentração dramática e suas convenções tempo-espaciais.

De acordo com Mitry foi Thomas Ince quem mais sistematicamente resolveu essa liberação da concentração dramática ao dissociar teatro e dramaticidade, buscando no drama não mais sua estrutura teatral e observacional transposta para a tela, e sim uma estrutura dramática cinemática (APC 296).Ince rejeita a adequação do palco à tela mas generaliza a dinâmica representacional dramática como coerência da inteligibilidade emocional do espectador. A concentração dramática é o paradigma para o controle do que é mostrado na tela.

Tal transcendência operacional da teatralidade frente ao teatro se dá ao se considerar a construtividade do drama como um conjunto de procedimentos de singularização tanto do que representam como da orientação desta representação para uma audiência.

A positiva artificialidade do drama, no sentido de artifício, através da qual a sucessão e simultaneidade do que é mostrado se faz em função de escolhidos eventos dispostos em uma pré-ordenada conclusão, como no caso da tragédia, faz com que tudo contribua conjuntamente para a revelação tanto do modo de expressão quanto do que é representado (APC 298). Dramatizar deve ser uma instância antepredicativa da construção fílmica onde se pensa e se resolve a estruturação de eventos inteligíveis e receptíveis.

---

uma analogia.

190 Marc Ferro em *Cinéma et histoire* (Paris, Editions Denoël/Gothier, 1977), propondo uma leitura histórica do filme e uma leitura cinematográfica da História, chama as imagens do filme de imagem-objeto cujas significações não são só cinematográficas. Em meu caso, mais modesto, opto por uma outra historicidade, a de uma imaginação dramática de longa duração concretizada nos modos como o espetáculo é composto e realizado. Conf. meu livro *Imaginação dramática* op. cit.

191 Sigo aqui as colocações de Mitry em *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, Indiana University Press, 1997.(O original é de 1963) Sigla é APC.

Ouvir e ver não se reduzem a uma técnica audiovisual. Ouvir e ver imagens e sons é compreender sua finita articulação em uma estrutura que torne possível suas distinções relacionadas à modalidades diversas e mutuamente implicadas de compreender um espetáculo em sua totalidade. De forma que a dessincronização da palavra e da imagem é transformada em ponto de partida para a dramatização que procura significar imagens com palavra e palavras com imagens a partir da definição do tempo, sucessão e duração e interesse de sua exposição. Assim, "a imagem do filme atua no cinema exatamente a mesma função das palavras no teatro. Um filme pode ser considerado como uma peça, seu 'conteúdo' pode ser baseado na concentração de diferentes tempos e espaços. De outro lado, o papel da imagem no filme é similar ao do papel das palavras na peça (APC 320)".

A passagem do teatro para o dramático, advista como instituidora da linguagem cinematográfica, é a solução proposta por Mitry para se tornar inteligível o filme também para o realizador. O filme como peça é mais que uma analogia. Expõe determinadas atividades relacionadas com à composição do espetáculo e sua inteligibilidade. Uma dramaturgia fílmica toma do dramático o princípio estético para explorar o tempo cinematográfico para abertura de possibilidades representacionais 'roteirizáveis'. O dramático se apresenta como modo transformar referências em orientações de um espetáculo, estabelecendo parâmetros de compreensão do que se representa ao levar em conta os efeitos da extensão e duração do que se exibe.

Dessa maneira, a visualidade é reestruturada como campo de emergência de uma situação interpretativa bem especificada. O ver é integrado a um saber que se confronta com a marcação dos eventos representados. A focalização dramática, emoldurando a tela, vai constituindo uma experiência de interpretar essa marcação.

Seguindo Pudovkin[192], o cálculo e o conteúdo de cada plano e a ordenação da sucessão e ritmo das seqüências a partir do estudo preliminar e detalhado do argumento com objetivo de mostrar que deve ser visto parece caracterizar é o que nos dá a totalidade fílmica.

Segmentação e busca de totalização parecem ser dois procedimentos interligados na composição fílmica. A aplicação de uma dramaturgia ao roteiro de representação do que deve ser apresentado em espetáculo cine-

---

192 Op cit. Na verdade, a concepção de roteiro de Pudovkin é extensão da montagem. Segundo ele, "o argumento divide-se em seqüências, estas em cenas, e as cenas em tomadas separadas (planos) que compreendem os pedaços isolados que ligados firmemente formarão o filme"(AR 106)

matográfico efetiva a integração de parâmetros compreensivos que evitam a confusão entre especificidade e reducionismo. A dissecação do argumento não estrutura a recepção do que se vê, pois o contexto de recepção não se alcança por uma tática de controle e monitoramento da representação apenas.

Se o dramático se revela na estrutura do filme quando o filme demonstra esta estrutura em sua exibição, o processo de dramatização é a compreensão do filme em sua estrutura. E sendo esta estrutura revelada pela dramatização, é dramática a estrutura do filme. De modo que o específico filme se faz em virtude de sua dramatização. A dramaturgia fílmica, hesitante em Eisenstein, elogiada por Bazin e reinserida por Mitry, é uma chave de acesso à compreensão do espetáculo cinematográfico e sua textualidade[193].

6- CINEMA E TEATRALIDADE: *O BEBÊ (SANTO) DE MÂCON*, DE PETER GREENAWAY [194]

Preliminares

Cinema e teatro, atividades espetaculares, co-participam de um histórico diálogo que redefine conceitos e práticas de ambos[195]. Para além das analogias apressadas e pontuais, uma reflexão a partir da dramaturgia fílmica de *O bebê de Mâcon* (1993), de Peter Greenaway, efetiva o esclarecimento do jogo de apropriações e transformações existente em eventos interartísticos e multidimensionais.

Inicialmente, é bom se ter em mente que as relações entre teatro e cinema nem sempre foram assim amistosas. Há paradigmas antiteatrais

---

193 Explorando as tensões entre cinema e teatro, temos, mais recentemente, a publicação de AUMONT 2008.

194 Parte das análises e discussões aqui registradas foi desenvolvida durante cursos que ministro na Universidade de Brasília desde 1995, nos quais a interface entre teatro e cinema e os comentários de obras cinematográficas não se limitam a pretextos paradidáticos ou ilustração de teorias e conceitos. Antes, enfatiza-se a relação entre dramaturgia e audiovisualidade, a partir da experiência de fruição e análise de filmes. Apresentei este texto em seminário sobre cinema conduzido por Renato Cunha em 2009.

195 V. partes dessa história em André Bazin, *O cinema* (São Paulo: Brasiliense, 1991).

em alguns momentos do percurso do cinema. Eisenstein (1898-1948), por exemplo, ao longo de sua carreira, vale-se de referências ao teatro, concebendo-o como modelo estético e dispositivo técnico que precisa ser ultrapassado[196]. Desse modo, a ampliação das possibilidades do cinema passaria pela ultrapassagem de sua moldura cênica.

Entretanto, o chamado "primeiro cinema" (1894-1908) apresenta-se marcado por fortes laços a eventos performativos: a exibição de imagens em movimento para uma audiência em espaços de exibição próprios de eventos circenses, de magia, pantomimas e aberrações — atrações que tanto maravilhavam o espectador. O teatro de variedades, o *vaudeville*, e sua localização da audiência e do lugar de exibição cedo foram modelo para o registro cinemático de *performances*, com a câmera em posição frontal a um proscênio e autonomia dos planos[197].

E, ainda, estéticas teatrais revolucionárias, de Meyehold a Piscator, valeram-se de projeções de imagens em movimento em suas encenações[198].

Assim, esse fértil intercampo de realizações estimula mútuos esclarecimentos e redefinições do que venha a ser "cinema" ou "teatro". Diante da estreita conjugação entre tecnologia e espetáculo, nem teatro é mais aquela forma de expressão baseada em diálogos ilustrados por cenários inertes, nem muito menos cinema é uma história ilustrada por imagens. Nos dois casos, por meio de uma aproximação mais enriquecedora e exploratória, cinema e teatro seduzem o espectador pela explicitação da heterogeneidade de efeitos e recursos que organizam a elaboração e recepção de obras audiovisuais.

O filme

Mâcon, uma cidade ao norte de Lyon, a 380 km de Paris, concruz de caminhos, foi palco de guerras sangrentas entre católicos e protestantes no século 16. De sede da antiga diocese, Mâcon integrou o Sacro Império Romano, perfilando uma longa história relacionada com religião e poder.

---

196 V. neste livro "Dramaturgia fílmica", e Damiana Cerqueira Rodrigues, *O cinema teatral de Eisenstein: década de 20* (dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, 2007).

197 V. Laurent Mannoni, *A grande arte da luz e da sombra* (São Paulo: Unesp/Senac, 2003) e Flávia Cesarino da Costa, *O primeiro cinema* (Rio de Janeiro: Azougue, 2005).

198 Ver Erwin Piscator, *Teatro político* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968). Para as contemporâneas experiências entre cinema e teatro, ver Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático* (São Paulo: Cosac Naify, 2007).

A política de Mâcon é reinterpretada pela dramaturgia fílmica de Peter Greenaway, por meio não só da interpenetração de instituições e grupos sociais vários (igreja, corte, intelectuais, povo, artistas), como também da conjugação de artes (música, ópera, pintura, fotografia, literatura, teatro, cinema). A amplitude do universo representado materializa-se na diversidade interartística. Tal determinação de reunir díspares e tornar simultâneos os diferentes multiplica os nexos, as referências, as associações produzidas[199].

Como horizonte dessa heterogeneidade, temos a moldura teatral dos eventos expostos. Se tudo é mostrado, se tudo vem à superfície do mundo, do sexo à morte, tudo ganha um *status* de coisa exibida e percebida em sua exorbitância cênica: o excesso das coisas dispostas para se ver e ouvir acopla-se ao excesso de sua observação, pois atravessa a sucessão dos acontecimentos a marcada presença de uma platéia *in loco*. Em alguns momentos chegamos ao extremo de não saber se assistimos ou não a uma peça diante do acúmulo do emolduramento teatral dos eventos[200].

---

199 Maria Esther Maciel, "Peter Greenaway's encyclopaedism", em *Theory, culture & society* (UK: Nottingham Trent University, vol. 23, 2006), p. 53: "To call Peter Greenaway's cinema encyclopaedic is to recognize it as this web of knowledge fields, languages, metaphors, allegories, literary references, organized according to some rigorous principles of order — even if provisional and arbitrary — to deal with a disorderly, ultimately absurd world. Art History, Literature, Music, Theatre, Dance, Cookery, Architecture, Cartography, Mythology, Electronics, Zoology, Botany, Landscape, Gardening, Psychoanalysis, History, Calligraphy, Engineering, Aeronautics, Geometry, Anatomy, Astronomy, Philosophy, among other fields of knowledge, compose this cinema that, more and more, moves away from the limits of the screen to expand itself into several other artistic spaces". Para outras tentativas de definição da obra de Peter Greenaway, ver Rosa Cohen, *Motivações pictóricas e multimediais na obra de Peter Greenaway* (São Paulo: Ferrari, 2008); Wilton Garcia, *Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway* (São Paulo: Annablume, 2000); João Carlos Gonçalves, "Banquete dos signos: o estranhamento da recepção em Peter Greenaway", em *Revista nexos* (São Paulo, 2001, p. 41-56); Maria Esther Maciel (org.), *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway* (São Paulo: Unimarco, 2004); Clélia Mello, *O cinema em cena: uma aproximação hipertextual à encenação de Peter Greenaway* (Edição de autor, 2001, hipermídia em CD-ROM); Gilberto Alexandre Sobrinho, "Espaço e sentido em *O bebê santo de Mâcon*", em *Cadernos da pós-graduação – Instituto de Artes/Unicamp* (Campinas, v. 4, n. 1, 2000, p. 175-180).

200 Giovana Dantas, "Trânsito de imagens no cinema de Peter Greenaway: cinema, teatro, artes visuais", em *Leituras contemporâneas* (Salvador: Faculdades

O imenso galpão que se abre em novos tablados abrange e não completa as tensões entre fé e ciência, que logo descambam para manobras de interesses particulares[201]. Ninguém escapa dessa nivelação dos valores. A cidade faminta, rodeada pela praga, converte-se no teatro de sua autofagia, na necessidade de fomentar mitos e de literalmente os devorar.

O teatro no cinema comparece não só na clara identificação do dispositivo técnico-cênico[202]. Para o muito exibir, o filme explora uma teatralidade generalizada. Aquilo que se mostra não se confina à aparição dos elementos. A moldura teatral é a continuidade do filme, interferindo na percepção do espaço das ações e dos comportamentos. Essa interferência intensifica a sensação de que tudo ali é construído, é um arranjo para sua recepção. Daí os fatos mais cruentos, na exorbitância de sua oferta, do estupro ao despedaçamento ritual, organizarem-se como eventos teatralizados, e manifestando a sua configuração em cena[203].

Com as mudanças de plano e dos palcos, na coreografia da câmera, que vai do centro da cena aos bastidores, rompe-se com a clausura do mundo representado em um filme, como uma peça filmada, como um texto ilustrado por imagens. A trama narrativa contrapõe-se à trama multimidiática, como espetáculos dentro do espetáculo. A história sucumbe ao mito, ao encenar

---

Jorge Amado, v. 1, n. 2, 2003), p. 94: "*O bebê santo de Mâcon* (1993) é uma película que também leva o cinema a dialogar com o teatro. O filme trata de uma encenação, com platéia, em que toda a ilusão é desmistificada no final, quando a câmera recua e vai inserindo os espectadores da peça no enquadramento. Enquanto isso, os atores agradecem os aplausos, ao tempo em que retiram seus adereços e a maquiagem. Apesar de utilizar uma composição de plano extremamente simétrica e ordenada, com uma perspectiva acentuada que enfatiza a ilusão espacial das pinturas renascentistas, ele desmonta essa mesma ilusão, ao se deter na natureza teatral do filme".

201 Ivana Bentes, "Greenaway e a estilização do caos", em Ivana Bentes (org.), *Ecos do cinema* (Rio de Janeiro: UFRJ, 2007), p. 175: "A tela vira um palco medieval e um *tableaux vivant*, a história do bebê santo é encenada dentro de uma catedral e a platéia participa ativamente do espetáculo no papel do coro que narra e comenta a história ao mesmo tempo. O filme tem a estrutura de uma ópera ou farsa cheia de simbolismos".

202 Comparar abordagem de Greenaway com a de Orson Welles, em *Citizen Kane* (1941), a de Fassbinder, em *Querelle* (1982), e a de Lars von Trier, em *Dogville* (2003).

203 Sobre o conceito de "molduras", ver Erving Goffman, *Frame analysis: an essay on the organization of experience* (2ª ed., Boston: Northeastern University, 1986; 1ª ed. em 1974).

o acontecer da crença, do como acreditar em algo sem fundamento que se torna o fundamento dos atos.

Em Mâcon é preciso acreditar. Seus habitantes precisam crer. E nós, que tudo vemos, também. O terrível e o sublime grotescamente se encontram, e a mentira assumida como verdade depois se completa no desmascaramento vingativo.

Quando tanto o omitir, a mentira, quanto o revelar são modos recíprocos e falhados, a existência da comunidade se articula nessa pletora do vazio, na superabundância do limite. Não há nada a esconder. Toda a máquina de Greenaway fabrica e ergue uma cidade que nos devolve seus escombros, seu cotidiano de sobreviver à míngua, nessa fome de mais vida, nessa miséria da manipulação, dos embustes, do auto-engano, do gozo dos simulacros.

Os habitantes da cidade evidenciam-se como figuras, como tipos. Não há justificativas de comportamentos, e, por meio de suas falas, outras vozes podemos ouvir. Eles não são personagens definidos a partir de um programa de ação e verossimilhança. Eles são objetos mostrados dentro dessa saturação antiperspectivista. Não há como haver identificação emocional com eles, pois as figuras em cena são partes dessa cidade, como o movimento da câmera e as coisas que se mostram. O filme é uma experiência audiovisual que não se confina nas categorias aristotélicas ou neo-aristotélicas de unificar a representação por meio de uma narrativa[204].

---

204 Roberto Tietzmann, "Leituras múltiplas de filmes plurais: interpretando o cinema de Peter Greenaway", em *Sessões do imaginário* (Porto Alegre: Famecos/PUCRS, vol. 1, n. 17, 2007), p. 14: "Para Greenaway os realizadores teriam se acomodado ao basearem seus filmes em arquitramas textuais vindos de outros suportes, ao invés de experimentarem jogos experimentais de imagem e conteúdo que permanecem — segundo ele — amplamente inexplorados no cinema. Portanto o diretor afirma que 'provavelmente não vimos nenhum cinema ainda, vimos um prólogo de 100 anos', sendo que o que teríamos visto agora é apenas 'texto ilustrado'". Para uma crítica do aristotelismo como modelo dramatúrgico e pressuposto interpretativo de obras multidimensionais ver Florence Dupont, *Aristote ou Le Vampire du théâtre occidental* (Paris: Flammarion/Aubier, 2007).

Por um cinema não exclusivamente narrativo[205]

Peter Greenaway em suas obras esforça-se pela exploração de hibridismos de modo a enfatizar, como tantos outros fizeram, que arte cinematográfica não se resume a contar histórias. Acima de tudo, o filme mostra o filme, demonstra-se como evento organizado e perceptível. Ao recusar a exclusividade diegética, Greenaway problematiza a história do cinema e nossos modos de conceber e definir eventos multidimensionais. O que está em jogo são nossas estratégias para compreender obras cuja especificidade se expressa na amplitude de seus meios e efeitos.

Daí a importância da teatralidade: na cultura ocidental a situação de *performance*, o ato de dispor para uma audiência materiais e habilidades *in loco*, encontra-se inseparável de sua inteligibilidade[206]. Tanto que pode ser ensinada, comunicada, reconhecida. Esta tecnologia das representações implicada em uma situação performativa tem como correlato nocional uma abertura ao simultâneo, ao múltiplo, ao heterogêneo[207]. Contra a ilusão do uno, único, unificante, tal tecnologia oferece-se a processos criativos os mais diversos. As decisões em um processo criativo atualizam o drama da expressão, a encenação de suas possibilidades, o roteiro de suas escolhas e exclusões.

Por meio de uma generalizada situação de observância, de uma moldura cênica, *O bebê de Mâcon* (des)monta nossos hábitos de assistir a obras cinematográficas; por estímulos diversos e contra a narrativa, para que se veja que há diversos modos de se contar uma história, como aquela com pedaços, os nacos de carnes de um anjo, nosso desejo por um céu.

---

205 Um esboço de defesa de um cinema não exclusivamente narrativo pode ser encontrado em Márcio Carneiro dos Santos, "O paradigma não-narrativo: do cinema de atrações à realidade virtual" (São Luís: Intercom, X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2008). Seguindo Tom Gunning, vemos que o repertório para a esta defesa não se reduz ao *early cinema*. As implicações de um "cinema heterogêneo" não se restringem ao efeito sobre o espectador (atração). Temos questões de dramaturgia, ideologia e operacionalização técnica, entre outras. Já André Parente, em *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra* (Campinas: Papirus, 2000), ressalta outro repertório (pós-guerra) e diverso arcabouço conceptual (Deleuze).

206 É preciso que algumas posturas e equações sejam revistas, como, por exemplo, cinema = narração, teatro = emoção, personagem = pessoa. Ver MOTA 2008.

207 Daí, seguindo Deleuze, a tentativa de se definir o cinema de Peter Greenaway como "cinema barroco". Ver Susana Dobal, *Peter Greenaway and the baroque: writing puzzles with images* (tese de doutorado, The City University of New York, 2003).

Este teatro que se abre em outros teatros, que se dobra sobre si mesmo, e se destrói, ruminando espaços múltiplos, além da peça sobre a peça, expande a contingência de sua espetacularidade, oferecendo figuras fantasmagóricas, entre luz e sombras, que apenas subsistem no refazer suas verdades, em um cotidiano de aderir intensamente àquilo que as fascina, sem conseguir ir além daquilo que em frente delas cresce de valor pelo sopro do desejo.

Mise-en-scène, *mise-en-cadre*, *mise-en-abyme*. Mâcon é a cidade-caverna em que se celebra o esteticismo cruel, única instância em que se engendram os sons e as imagens da tribo, as quais são a comida e moeda, o que se quer e o que existe. Pois estamos e não estamos em um teatro. O bebê é e não é divino. Tudo não passa de encenações, no sentido de que tudo é exibido, inclusive sua construtividade: do teatro à teatralidade[208]. O recurso a molduras cênicas manifesta a materialidade do impulso metaficcional que rege as obras de Peter Greenaway, que são ao mesmo tempo obras e teorias sobre atividades representacionais[209].

Enfim, implodindo a pretensa unidade representacional do cinema e a normativa ortodoxia da 'especificidade da obra cinematográfica', a diversidade material e estética do cinema de Greenaway ratifica a busca por paradigmas pluralizados na compreensão e realização de eventos multidimensionais.

7- *AN AMERICAN IN PARIS*: CINEMA, MÚSICA E TEATRO[210]

Os musicais parecem não ter sobrevivido à cultura pop dessacralizadora pós anos 70. Não que tenham morrido, pois registram a construção

208 Ver meu texto "O teatro como metaestética: subjetividade e jogo segundo H-G. Gadamer", neste livro.

209 Ver Wolfgang Iser, "What is literary anthropology? The difference between explanatory and exploratory fictions", em Michael P. Clark (ed.), *The revenge of the aesthetic: the place of literature in theory today* (Berkeley/Los Angeles: University of California, 2000, p. 157-179).

210 Elaborado inicialmente para a pesquisa sobre comicidade a partir de filmes mudos estadunidenses, a qual resultou no espetáculo *Aluga-se*, de 1998. Reescrito para este livro.

de nossa memória fílmica, na difícil conjunção entre evento cinematográfico e espetáculo teatral.

Porém, a glamourização da realidade que desenvolviam, réplica midiática da aura da obra de arte, não encontra mais lugar em nosso mundo[211]. As contemporâneas relações entre ficção e realidade mergulhadas no niilismo praticante de sujeitos fragmentados, são incapazes de produzir transcendência, mesmo até uma transcendência que dure o tempo de um beijo. O que se exibe, o que se mostra guarda as marcas de sua explicitação. O olhar cada vez mais se condena ao atento e minuncioso desnudamento do visto. Do mundo comemorado como sublime ao mundo revelado e despojado pela violência, percebemos que as imagens mudaram tanto quanto os sujeitos que as vêem. Mas o nosso hipernaturalismo, no entanto, não seria um desejo de ir mais além do visível?

Vamos nos acompanhar de *An American in Paris*[212] para abrir uma brecha em um espaço além de nossa recusa e desconfiança a respeito de tudo que é memorável e efetivo. Tentar entender um musical pode ser um antídoto para a universalização de um fascínio unificante pela anomia.

A grande crítica que se pode fazer a um musical é o efeito de artificialidade e afetação que nos sobrevêm em virtude da quebra de continuidade na representação quando das partes de canto/dança. O sacrifício das partes não musicais (diálogos, contracenação, contexto de cena, faticidade dos conflitos entre os agentes) em prol do 'momento artístico' do drama (a canção, os números dançados) resultaria na má estruturação do ritmo do fime. É como se a fita fosse construída para o momento especial que se destaca. Logo, todos os outros momentos não possuem importância e especificidade, a nãoser figurarem como preparações para as partes musicais. Desse modo, um musical seria o amontoado de cenas de ligação em volta de pontos de iluminação centrais. Esta lógica binária, mas una (pois trabalha

---

211 Note-se, por exemplo, como os filmes musicais recentes como *Dançando no escuro(2000), De Lars Von Trier*, *Moulin Rouge (2001), de Baz Luhrman* e *Chicago, de Rob Marshall (2002)* valem-se de tanto de humor, ironia, paródia, crítica e negativismo quanto de atores cantores não virtuoses para não circunscrever o mundo representado às habilidades dos intérpretes e, consequente, estreitamento do vínculos dramatizados.

212 Filme de 1951,dirigido por Vincente Minnelli e estrelado por Genne Kelly, Leslie Caron, Oscar Levant e Georges Guétary. Título brasileiro: *Sinfonia de Paris*, Videoarte, 113 min.

com hierarquia e antecipada valoração), funciona como a simplificação de um processo dramático. Trata-se de administrar as pulsões para um clímax. Para enfatizar eventos isolados, negligencia-se a integração dramática.

Desde já, vendo o todo emergente desta lógica, facilmente identificamos as diferenças qualitativas que dão coesão ao que se representa. Esta economia expressiva baseada no par de opostos preparação/ clímax constitui fator de restrição dos atos recepcionais, pois trabalha com a criação de um mesmo regime de expectativas que são sempre cumpridas. Sabendo a pequena novidade entre as partes ,a recepção se confina a confirmar o já sabido, a espera o que conhece, a sentir o já sentido.

Foi assim que a era dos musicais entrou em estágio terminal. Filmes que apenas reeditavam a exposição de habilidades não conseguiam integrar atos recepcionais diversificados. A convencionalidade da distribuição de suas partes acopladas a funções fixas de recepção determinou o esgotamento de uma concepção culinária do musical (Brecht). A redução das partes não musicais à preparação para o *espetaculoso* promoveu o fascínio pelo indivíduo, a substituição do efeito pelo artifício, a exacerbada subjetivação de uma obra que se define justamente por sua multidimensioanalidade.

Note-se: é um tipo de racionalidade compositiva que produz tal expurgo da multidimensionadalidade, ao preferir a normalização do representado como forma de proporcionar ao auditório o imediato encontro com um imaginário comum e geral. A redundante informação visual, o destaque das partes performativas, a fragilidade situacional das partes não musicais, a apressada disposição unívoca e central de um agente dramático, tudo, enfim, orienta o espectador a decodificar sem esforço o que diante dele está.

Em *An American in Paris* as artes dialogam, fazendo um espetáculo intersemiótico, interartístico. O fato de um pintor (Jerry Mulligan), um pianista (Adam Cook) e um cantor (Henri Baurel) participarem das cenas, integra ações cotidianas das partes não musicais ao extracotidiano das partes performativas.

A abertura do filme, como num documentário, narra espirituosamente o espaço a ser visto, detendo-se na fonte que mais tarde será protagonista do *ballet* final[213]. A narração inicial continua na apresentação

213 *An American in Paris* pode assim ser dividido em 8 partes subseqüentes:1-apresentação multiperspectivada dos agentes dramáticos; 2-paródia da tipificação do ideal feminino; 3- didática comicidade do sentido das palavras; 4- debate anti-lírico sobre afetos; 5-show musical no Clube; 6- devaneio de Adam Cook; 7-festa

das personagens, selecionando a diferenciação de referências que orienta a atividade recepcional. Tanto que a câmera/narrador corrige alguns 'equívocos' de apresentação, tópicos metareferenciais que demonstram os limites entre ficção e contexto de cena como forma de dilatar e experimentar a tensão entre este desdobramento ficcional e sua recepção. As brincadeiras da câmera e as falas cômicas da narração exercitam a autoparódia do filme, reforçando não o encantamento, mas a construtividade do que se mostra. O riso doa-nos o tempo de uma interação.

Desde o início, então, o filme volta-se para a representação, para viabilizar uma experiência de assistência, para correlacionar a construção da cena com a construção da recepção do espetáculo. O que é visto volta-se para quem observa. Mas, para isso, necessita criar os meios, as condições para que haja esta reflexibilidade. Tudo que se coloca em cena depende de sua possibilitação. Ao invés de meramente reduzir o ato de representação à irrupção do modelo preparação/clímax, a realidade do que se exibe é a ultrapassagem das dificuldades de sua atualização. *Como ver o que se vê* torna-se a meta dos atos da audiência.

Desse modo, o conceito de 'contexto de cena' é estendido. O que se coloca diante de nós não é a redundância do tema. O contexto de cena não se restrinje a exigências de um modelo composicional prévio ali aplicado. O contexto de cena aponta para seu horizonte, para algo que vincule o momento de sua ocorrência a eventos translocais. É preciso que a recepção interaja com o ritmo de representação que perpassa eventos representados e os insera no todo do espetáculo. A abertura do filme amplia-se no desnudamento da ficcionalidade mesma da representação.

Senão, vejamos: logo após apresentado nosso trio de artistas, Adam Cook e Henri Baurel vão conversar. Mas ninguém conversa como eles, ninguém conversa assim cotidianamente. O mote desde diálogo é pergunta 'como ela é?', abrindo e fechando a contracenação entre os artistas. Dois homens falando de uma mulher. Um contexto de cena, mas, ao mesmo tempo, uma situação para se focalizar a própria materialidade audiovisual. É preciso mostrar este desdobramento metaficcional. E tal desdobramento só acontece e é mostrado a partir do momento que se ultrapasssa a localidade do contexto de cena.

Dessa maneira, a normalização do olhar é refutada. Pois o ilusionismo referencial confude aquilo que vê com aquilo que é realizado, mostrado, resumindo, assim, o acontecido ao visto. Omite a interatividade que fuda-

em Preto e branco; 8- delírio multisensorial do *ballet* final.

menta a representação, interatividade esta que não existe só na proposição de imagens para alguém, mas no fato que a própria representação propõe imagens para alguém a partir de si mesma. Os atos em cena duplicam atos extracena. O auditório, a função recepção, não é um dado exterior à realização. Esse olhar avaliador e discriminatório perpassa a cena, dando acabamento ao que se representa. A cena mesma é este acompanhamento e co-construtividade que se desloca em relação ao que se exibe. A cena é o espetáculo de sua interatividade.

Diante disso, é imprescindível perceber a heterogeneidade de níveis que uma cena faz irromper em sua performance. Duas pessoas conversando sobre uma mulher são dois espectadores de uma imagem que se concretiza no decorrer do diálogo. Eles estão vinculados não somente entre si, mas à figura para a qual remetem suas falas. Durante a conversa a figura evocada mais e mais se especifica e especifica os dialogantes. A dialogização efetiva os nexos entre as figuras em cena e fora de cena. A cena medeia a interação pluralizada em seus vários nexos simultâneos e extensivos. A cena não é a representação de algo: não se cancela o meio para fazer irromper outra ordem de realidade. A cena representa as condições de sua inteligibilidade, de seus suportes, a desdobrada e simultânea exibição dos homens, da mulher e da audiência implicada nesta interação entre assimétricas presenças.

No caso deste diálogo, as palavras, em sua brincadeira não designativa, os trocadilhos, suspendendo toda exclusividade finalística referencial, conjugam dizer com mostrar. A fala em um espetáculo adquire um estatuto performativo. Uma fala que não informa, uma fala que forma a tensão entre o que é e o que se deseja atravessa a cena. O pianista pergunta: 'Como ela é?' A câmera focaliza um espelho. A partir deste, seis seqüências da mesma mulher em diversos aspectos são projetadas. Cada uma delas tem seu quadro, sua dança, seu cenário vazado, como um devaneio. Cada quadro comentado. Quadro e legenda correlacionam-se, não se podendo saber se é a palavra que comenta a seqüência ou se é a seqüência que ultrapassa a palavra. Na sucessão da mesma/outra mulher, as vozes dos dois amigos parecem ver o que dizem. Enquanto falam, nós assistimos ao filme, só os escutamos, tomada que está a tela com a sucessão da mulher ora ideal, excitante, tímida, moderna aculturada, alegre. Defrontamo-nos com duas perspectivas duplas: a presença eloqüente de quem não vemos e a presença muda de quem dança, ambas as perspectivas interpretando-se mutuamente sem se referir. O diálogo das personagens amplia-se, prolifera. Outros diálogos são vinculados: o diálogo sem interação das personagens com a

seqüência das mulheres e o diálogo da compreensão dos diálogos em cena por parte da audiência. Há uma descontinuidade fundamental entre a ação da conversa e o devaneio. Na conversa dialoga-se, mas o próprio bate-papo é comicamente a figuração de uma desconversa. Na seqüência de quadros, a dança da bailarina ironiza os tipos que são propostos pelos amigos. Os amigos mesmo divergem quanto ao ajuste entre a mulher que eles adjetivam e a mulher efetiva. Ou seja, nem eles conversam, nem a mulher dança. A comicidade comparece aqui como fator de suspensão do nexo entre a cena e sua explicação causal, para que desta forma fique claro e inteligível: o que se mostra, o que coloca em cena diante de nós são figurações que possuem sua razão de ser no modo mesmo como são dispostas. O fazer é a razão do que eu vejo e compreendo. Eu vejo o que é feito adquirindo sentido nessa realização.

Retomando: a totalidade da cena possui duas partes distingüíveis - diálogo e dança. O diálogo aqui não é preparação, aperitivo para a parte performativa. Ambas são partes, desempenhos configurados em função de interatividade. São duas maneiras de mostrar a mesma e diversificada produção de nexos. Eis o 'segredo' da continuidade deste musical: radicaliza-se a descontinuidade mesma de obras dramático-musicais através da homologia entre desempenhos diferenciados, englobados pela duplicação das relações entre cena e platéia. Perspectivas que atualizam os nexos recepcionais constituem-se como orientação da cena, efetivação de uma continuidade não do enredo,e sim da interação representada. A continuidade se faz através de atos descontínuos que constróem o presente de cena como presença efetiva do auditório. Isso só pode ser visto se demonstramos:

1- a complexidade dos atos personativos;

2-a variedade de níveis de referência de uma cena;

3- o acabamento recepcional do espetáculo;

4- a representação em sua totalidade como horizonte de integração de atos e suportes representacionais.

O musical tem um papel basilar em questões representacionais. Quando há a canção, deixa-se de promover nexos para se fundir público e espetáculo? Só se imagina quando a performance configura-se atrativamente como nas partes não musicais? Se for assim, temos a mera inversão de valoração (antes as partes performativas eram as mais solicitadas. Depois de sua convencionalidade, vivemos o domínio da prosa fílmica) resolveria a questão. Como podemos observar, não se trata de uma 'essência' da diferença

dessas partes, mas sim no modo como se realiza a integração dramática. A interação e configuração das partes não são questões meramente formais, decididas sem a consideração de outros parâmetros que os realizacionais. Não há um circuito fechado entre composição e realização.

A amplitude do espetáculo dramático-musical situa-se na amplitude de seu processo criativo. O mistério da produção da continuidade aponta para uma poética da recepção. Continuidade para quem? Para a tela, não há continuidade, mas atos descontínuos que convergem para orientar o tempo e a experiência de um auditório. Para quem vê, a continuidade é produzida pouco a pouco, é uma tendência. O caráter assimétrico, diversificante, heterogêneo, descontínuo do que é proposto para o espectador é que vai constituindo algo que não existia e passa agora a existir - a continuidade. Quando a canções se tornam mais importantes que as outras partes, quando os clichês abundam e a redundância impera, a questão não é tanto de continuidade, mas de simplificação, de eliminação do descontínuo. Estruturas em anticlimax desenvolvem e devolvem o ritmo de representação.

Contra uma ditatura de efeitos e recursos unificantes, o musical vale-se de um *logos* heterodoxo, no qual falas, canções e danças reivindicam que haja a representação significativa de algo que se integre no limite de sua expressão. Neste limite, o dizível, o enunciável não é propriedade particular da fala. Movimentos, luzes, sons, gestos, cores são referências que invalidam a normalização do que se mostra.

Dois homens conversam sobre uma mulher. O que ela é? Ao fim da cena, eles próprios estão no mesmo quadro que projetava as várias faces de Eva. Quanto mais a atividade representacional é desempenhada e configurada nesse desempenho, mais os distintos níveis se efetivam e contracenam. A dialogização generalizada contextualiza a metaforização realizada. O musical faz interagir níveis representacionais diversos e concomitantes com performances variadas de modo promover a contextualização do que mostra. O heterodoxo viabiliza a compreesão. A coreografia da palavra ou o corpo eloquente que dança exibemm a pertença de cada diferença à integratividade que os especifica. Nessa cena, das falas aos quadrod, a pluralidade de perspectivas e meios impulsiona nexos e vínculos bem caracterizáveis.

Tudo com muito humor. A comicidade presente em *An American in Paris* é mais que um expediente de roteiro. Mais que piada, o humor aqui é sempre uma interpretação de seu contexto de cena, sobrepondo fato e interpretação.

Ainda mais que a comicidade faculta-nos uma antilírica, evitando a indiferenciação afetiva do espetáculo. A comicidade distingue emoções representadas, ao produzir o intervalo entre as respostas emocionais das personagens e o comentário mesmo destas respostas.

Com isso, o humor é perspectivador: intensifica a multiplanaridade de níveis do espetáculo, a faticidade ficcional do que se exibe. A partir desse intervalo sempre retomado por novas intervenções cômicas ou paracomentários, desenvolve-se uma semiose ilimitada através da qual uma referência atribui uma revisão de contexto para outra, e assim indefinidamente. Dessa maneira, na medida em que há a sucessão de cenas e a sucessão da comicidade, nenhuma referência é absoluta, mas remete-se ao contexto de reapropriação que a sobredetermina. A comicidade vai orientando a recepção para estruturas de longo alcance do espetáculo. Logo, a comicidade revela a ficcionalidade mesma do que se encena, a materialidade da representação.

Quando os três artistas se encontram, fechando a primeira parte de apresentação, eles contracenam em uma brincadeira musical satirizando a valsa. O aspecto didático é salientando, enfatizando a paidéia referencial do humor. Como depois será utilizado na cena com as crianças - quando Jerry Mulligan ensina inglês para elas - humor e didatismo estabelecem a participação das personagens em um evento dentro do evento onde interagem. Eles se excedem, vão além de um reconhecimento, de um aperto de mãos. Eles cantam uma valsa, falam da valsa na canção, dançam o estereótipo da valsa, performam e parodiam homens e mulheres que valsam, valsam com os que estão em volta deles - o auditório sempre presente.

A valsa, pois, já não é a valsa, diante de tantas utilizações e desfigurações. A variação da aplicabilidade da valsa tudo envolve e todos participam. A cena é constituída por variações em torno da valsa. Assim como antes perguntaram o que é uma mulher, agora interrogam, dançando, o que é uma valsa. Só se pode saber fazendo. A performance é uma compreensão efetivada na interação entre a meta de conhecer e os partícipes. Mas a interação suplanta a meta, e o espetáculo é a exibição dessa superação. Espetacular é este novo saber, atual, impresso no decorrer da contracenação. Os agentes dramáticos performam a inteligibilidade de nexos que se ampliam, diversificam e se contextualizam.

O saber advém do envolvimento, do vínculo. Brincar com algo é promover o deslocamento da coisa para situações específicas, é retirar a coisa de sua invariância genérica. Esse manuseio atento ao que se joga retoma a

vigília atenta da platéia em relação à tela. Fazendo variações sobre a valsa para os que estão em cena, dançando uma valsa com essa platéia, vincula-se o desempenho com o ato de participar, paidéia modelar para quem está fora de cena. O que se mostra adquire sua volumétrica e ampla dimensão através dos nexos exibidos e performados. O humor devolve-nos o horizonte variacional da coisa. O espetáculo, diversificando o que mostra, conecta a audiência com o mundo representado. O que era previamente dado ou existente transforma-se pelo que é atualmente exibido.

Qual é a matéria disso que vemos então se a todo instante o musical exerce uma ininterrupta atividade de descontinuidade, a comicidade diversifica qualquer constância referencial, a representação revela-se em seus suportes participativos e os contextos de cena não se reduzem ao seu tema ou esquema narrativo ?

O *não factual* não necessariamente é o *sem realidade*. O específico realismo de *An American in Paris* exige que se considere isso, que se reconsidere as exigências de continuidade. O realismo de sua representação é o objetivo do que se exibe.

A partir da segunda metade do filme, nos reveses do caso entre Jerry Mulligan e Lise Bouvier, é que podemos compreender melhor este realismo dramático-musical.

Jerry, feliz com seu encontro de logo mais a noite com Lise, vai para o quarto do ranzinza e ocupado pianista. Alguém feliz com ser amor procura expressar seus sentimentos para alguém determinado a continuar a ensaiar seu concerto. Na mesma cena, a assimetria entre os partícipes. Perpectivas divergentes efetivam o acontecer da cena. Jerry não só tem de mostrar sua felicidade como também fazer que Adam participe dela.

A cena, pois, é um debate, uma disputa de performances, um duelo entre a insistência de Jerry Mullygan e a resistência de Adam Cook. E duela-se. Ou seja, Adam participa, mesmo que resistindo, e sua negação vai perfazendo um assentimento. Sua recusa em interagir, seus atos anti-representacionais são integrados ao espetáculo, são o espetáculo mesmo exibindo-se até sem seus limites. As canções ao piano e as danças ocupam o heterogêneo espaço desse debate. A cena é a figuração de uma interação à avessas. Adam toca piano para o outro dançar, é ele quem faz as réplicas sarcástivas para as falas apaixonadas e nem tanto de Jerry. A ambivalência está também no que ama, divertindo-se com seus sentimentos, realizando-sos caricaturalmente. O apaixonado feliz vira um bobo, paródia mesmo da emocionalidade dos musicais.

Para além da simples oposição entre o alegre e o rabugento, modelos de participação ou não em eventos, a afetividade do contexto de cena é desprovida de seu magnetismo e afetação. A transformação dos sentimentos em espetáculo passa pela correlação entre modalidades de interação e atos personativos.

Um apaixonado que brinca com suas emoções e um amigo que reluta, mas acompanha o show do colega inserem a atratividade da performance em um contexto não reduzido a unificar-se em prol de uma patética marcação afetiva. O entrechoque de perspectivas enfatiza uma reciprocidade que desloca do centro da representação a manutenção e celebração de um *pathos* extremo. Do deslumbramento com o amor passamos para o deslumbramento com a ficção realizada em cena, com o desempenho de nexos.

Um perigo ronda o musical: o gradualismo, a contínua passagem de um contexto de cena estável para um menos naturalizado.

An American in Paris estrutura-se como um prólogo ao *ballet* final, pantomima que recupera as tensões entre a realização ou não do amor de Jerry Mulligan (homólogo do devaneio de Adam Cook com sua orquestra particular, como platéia dele mesmo). Jerry, em seu delírio cromático passando pelo impressionismo de Tolouse Lautrec, se vê submetido à busca de sua amada por entre tipos, ameaças, épocas, ficções dentro de ficções, frente à fonte dos apaixonados da abertura do filme.

Os dezessete minutos do *ballet* seriam um estranho clímax do filme. Sua extensão modifica todas as durações e expectativas até aqui produzidas.

Misto, então, de climax e anticlimax do espetáculo, este *ballet* fantástico é a interpretação e radicalização de tudo que o filme realizou, com as mesmas e mais intensas estratégias cômicas e didáticas. A sobreposição de momentos, ritmos, agentes, materiais é um problema a resolver para qualquer ideal de continuidade. O filme é rasgado nesse *ballet*, jorrando em profusão metáforas dentro de metáforas, um movimento de vertigem que em grande parte abate qualquer tentativa de se unificar o que se mostra a cada momento tanto com a seqüência posterior quanto com a parte anterior do filme. Somos arremessados completamente em outro mundo onde suas dimensões se alteram drasticamente a cada passo de Jerry Mulligan. O espetácuo toma conta do sonhador, ultrapassando marcações e referência até aqui produzidas. O americano está em Paris, numa Paris ao mesmo tempo perigosa e atrativa, um jogo onde irresistivelmente nos entregamos sem metas e programas.

Este filme dentro do filme, delírio multisensorial a partir de um desenho, vindo após uma festa em preto e branco, coloca em questão a articulação entre as partes de uma obra dramático-musical, a unidade mesma de um espetáculo audiovisual. A integração dramática exige uma flexibilidade que não se defina em termos de convencionalidade dramática. O *ballet* final de *An American in Paris* apela para a compreensão dos limites e possibilidades de composição, realização e recepção de ficções audiovisuais. Uma obra dramático-musical parece sempre estar rondando os limites de expressão e inteligibilidade.

8- DRAMATURGIA E COMIDADE: NOTAS DE PESQUISAS EM CURSO[214]

Pensar a comédia

Em uma imediata percepção, tirando nome de autores, obras e programas televisivos, um imenso conjunto de referências pode surgir quando nos referimos a comicidade. Logo vem à mente uma infinidade de palavras: rir, riso, sorriso, ridículo, engraçado, palhaço, bobo, palhaçada,piada, clown, bufo, bufão, Commedia del'arte, grotesco, deboche,humilhação, ironia, sátira, satírico, bobagem,estúpido,tolo, ignorante, intriga,boneco,desenho animado, *sit com*, *stand up comedy*, gags,improviso esquete, escada, tombos, feio, duplas, velho, gordo, comédia de situação, comédia de costumes... e assim vai.

Inicialmente, o escopo da lista reúne referências as mais diversas, o que mostra não só a alta produtividade da comicidade como também

214 Além de discutir comicidade em cursos de graduação e de pós-graduação, apresentei parte das ideias deste texto ao VII Congresso da Abrace, Porto Alegre, 2012. Venho orientando investigações sobre comicidade como as de José Regino, em sua dissertação de mestrado "A dramaturgia da Atuação cômica, link: http://repositorio.unb.br/handle/10482/1403 ; e a dissertação de mestrado de Denivaldo Camargo de Oliveira, "Formação em Palhaços", link: http://repositorio.unb.br/handle/10482/11424 , e sua tese de doutorado "O espaço da palhaçaria no gênero trágico: aplicações de procedimentos cômicos em Édipo Rei e suas implicações no trabalho do ator-palhaço", link: http://repositorio.unb.br/handle/10482/31470

sua diversidade. Assim a comicidade torna-se um objeto polifocal, que em suas múltiplas manifestações pode ser observado, analisado, apreciado e discutido sob variadas perspectivas.

Podemos começar a organizar este aparente caos reconhecendo que um grupo dessas dispersas referências diz respeito ao efeito que a comicidade produz – rir. Assim, uma das características da comicidade reside em seu efeito na produção de um desempenho, de atos em quem dela participa.

Tal característica, porém, apesar de tão evidente e fundamental, não define totalmente a comicidade. Há experiências cômicas, performances que não fazem rir. E há vários tipos de risos, desde a gargalhada espalhafatosa, uma convulsão e perda de fôlego, até um riso de constrangimento, o rir sem graça.

O efeito cômico, ao mesmo tempo que revela grande parte da produção da comicidade não é seu fundamento, nem, muito menos o clímax, a meta, a totalidade do processo. Esta reflexão nos leva para tentar perceber a amplitude da comicidade.

Outras referências na lista apontam para procedimentos, técnicas e, disto para estilos de interpretação e performance. A questão não só está em quem se apropria do evento cômico e responde a ele. De outro lado, há o articulador da comicidade, aquele que efetiva os estímulos. Em situação de performance, a comicidade efetiva-se em uma interação entre certos estímulos e os efeitos. Os efeitos são produzidos pelos atos do articulador. Suas ações e reações modelam expectativas e experiências da recepção. A produção da comicidade é efetivada em um contexto de nexos, vínculos e atos que se reenviam. A interdependência entre atos e desempenhos configura um espaço de produção da comicidade.

Tais procedimentos e técnicas não são um estoque de ferramentas disponíveis, uma maquinaria de persuasão. A materialidade da comicidade, expressa na manipulação de situações de interação, especifica-se em tradições compositivas e performativas que são horizontes de expectativas tanto para os intérpretes quanto para o público. Dessa forma, há diversas modalidades de produção de comicidade, relacionados com práticas e situações determinadas. Se a comicidade materializa-se em situações de contato e interação e cada situação tem sua especificidade, fazer ir é explorar essas situações, é um estudo desses contextos. E a contextualização da comicidade é a compreensão do nexo entre procedimentos e estas situações.

Quanto mais nos aproximamos dos termos que a lista consigna mais concluímos que não são só palavras, que existe uma brutal diferença entre a

idéia do cômico e sua produção. Assim partimos da redução do fenômeno por meio da generalização de um traço - o efeito- para a amplitude de sua configuração – a produção de comicidade.

Nessa amplitude, os termos designam agora vários aspectos dessa produção: composição, realização, recepção, produções e materiais. Comédia de situação, por exemplo. Diz respeito a um tipo de composição, a uma modalidade de organização do espetáculo cômico. A distribuição das cenas, a relação das cenas entre si, a construção de expectativas tudo isso faz de uma comédia de situação o que ela é, e não outra coisa. Isso do ponto de vista da composição. Ainda, tal composição é performada, materializada em cena por um tipo de interpretação, cenários, iluminação. Continuando, tal comédia seleciona materiais, idéias, vivências, que são reinterpretados em função de sua estética. O mundo representado articula o mundo conhecido, redefinindo-o em função do que vai ser mostrado. Não se pode dizer que uma comédia de situação é definida somente pelos materiais que mostra, pela forma como organiza suas cena, pela forma como é interpretada ou produzida ou por seus efeitos. A comédia de situação é apreendida na amplitude de seus recursos e procedimentos.

Mais ainda: há tradições diversas de espetáculos definidos como comicidade de situação. Pode ser entendida por oposição a uma comédia de personagem, com predominâncias de complicações da trama, como na *Comédia de Erros*, de Shakespeare, ou em *Sitcons*, como *Seinfeld,* ou a comédia de Plauto.

Além disso, a definição de um espetáculo como comédia de situação não exclui a utilização de procedimentos de outros tipos de espetáculo. Do mesmo modo, os nomes na lista ora se referem a elementos de composição, ou a procedimentos de realização, como escada.

De qualquer forma, a comicidade se constitui em desafio ao pensamento ao se propor como objeto polifocal que em sua amplitude requer uma disposição pluralizada e despojada por parte do intérprete.

Ainda mais que em nossos tempos tão pragmáticos e imediatistas tudo parece ficar sensório demais, com a consagração de uma hegemonia dos resultados. Isso fica bem notório na estranha unanimidade de que a grande parte dos espetáculos esteja convergindo para a busca da graça. É preciso ser sempre engraçadinho. Propagandas, filmes, telejornais, peças teatrais – cada vez a gente tem que se divertir. As coisas se dividem entre divertidas e não divertidas. E quem quer sofrer?

Essa obsessiva demanda por fazer rir compreende-se em parte pela fisicidade do efeito cômico. Quando você faz rir, e rir espalhafatosamente, você o resultado do seu ato, você ouve o público. Esta ruidosa presença e nas casas e nos teatros satisfaz tanto quem ri quanto quem faz rir. A causal e estreita conexão entre estímulo e resposta completa-se nesse circuito. Por alguns instantes há uma proximidade, uma fusão. Naquele momento, as pessoas se sentem ótimas por participarem de uma experiência de consumo na qual emoções podem ser expressas. E como quem manda é o consumidor (a grande ilusão), este bastar-se a si mesmo na graça e no corpo em festa é o auge de uma cadeia de eventos que foram feitos só para você, meu amigo. Tudo o mais desaparece, pois teus olhos já estão cheios de lágrimas. Foi muito bom pra você. Mas acabou. Agora saia dessa cadeira, desligue a tv e volte para casa. Veja agora onde você está. As coisas continuam as mesmas. Continuam? Elas alguma vez foram.

Como tudo fica engraçadinho somente nos produtos engraçadinhos, há um intervalo desproporcional entre técnicas e estímulos ao riso e o universo da audiência. Essa unanimidade risível do mundo perde a graça quando nos deparamos com a complexidade do mundo e com a complexidade mesma da comicidade.

Um desafio para pesquisas

Há um temor generalizado, um pressentimento terrível de que certas coisas estudadas possam perder sua efetividade. Assim, elas continuam a existir no ostracismo do elogio ou da condenação. A comicidade é um exemplo disso. Cifra um conjunto de práticas, produtos e tradições amplíssimo, uma variedade de nomes e funções, uma imensa presença em nossa existência sem que, por isso, seja menos ambivalentemente defrontada com desejos de saber ou não saber.

Para além do aspecto valorativo, diversas estratégias interpretativas em procurado uma aproximação mais esclarecedora da comicidade. A compreensão dessas estratégias e de seus limites possibilita não só um conhecimento da comicidade e sim de nossas formas de apropriação da realidade. Na verdade, tentar conhecera comicidade mostra como produzimos conhecimento. Ao invés de um passivo algo de investigação, este variacional e multifocal objeto explicita seu intérprete. Aprender a comicidade é compreender atos e situações e de conhecimento.

Na filosofia, como se vê por exemplo em Bergson (*O riso*), há a estratégia de se definir previamente o objeto de investigação. Este método

apriorístico estabelece conceitos como definições daquilo que se estuda. A identidade entre o conceito e sua definição (A é B) acarreta a generalização de um traço, de um atributo daquilo que se examina. Após, este traço ampliado é proposto como fundamento, explicação do que se observa.

Tal estratégia traduz o deslumbre do pensamento com uma descoberta. A sobrevalorização de um traço, sua elevação a essência da coisa, acarreta para um intérprete um foco em seu desempenho ao mesmo tempo que uma satisfação com o achado. Esta projeção do intérprete no objeto de investigação todavia interrompe a ampliação da descoberta. Como um espectador, ele se resigna ao produto e ilude-se como sujeito do processo. Em atividades interativas, é preciso ir além da fase da descoberta, do fascínio da resposta e inserir-se mais na atividade de compreensão. A expansão de um atributo como definidor do fenômeno não passa da expansão de uma certeza inicial tornada verdade final. Ao fim, dá-se um salto, uma enorme acrobacia no método apriorístico: a elevação do traço a essência parece descrever uma totalidade, uma apropriação da inteireza do fenômeno. Na verdade, só temos um apressado salto.

Ora, se a comicidade para existir precisa ser produzida, se é necessário haver um contexto de produção para sua efetividade, há uma homologia entre este contexto de produção sobre a comicidade e a situação de se produzir conhecimento sobre a comicidade. Tanto a comicidade quanto seu conhecimento se realizam em situações, em padrões interativos . Os atos que neutralizam este escopo interacional neutralizam a produção da comicidade e sua compreensão. Como objeto de investigação, a comicidade exige que se aproxime dela comicamente. Rindo? Não só: rir é o efeito. A comicidade estrutura uma experiência que pode ser analisada em seus procedimentos. O primeiro passo é a compreensão de sua performatividade.

Desse modo agindo, podemos reconhecer dois pressupostos para o estudo da comicidade:

1- a comicidade como performance e como objeto investigável efetiva-se em um contexto de produção no qual referências, nexos vínculos promovem uma situação interativa que determina o horizonte de atos de composição, realização e recepção. Mais que um elogio ou condena, a comicidade se esclarece como em sua atitude referencial, contextualizável;
2- sempre de olho na praga da contextualização, reverso da medalha do método apriorístico, tal atitude referencial não se refere somente a nexos entre atos cômicos e não cômicos. A comicidade é meta-

referencial, focaliza a si mesma durante sua performance. Enfatiza os atos mesmos envolvidos em sua produção.

Ou seja, a comicidade reorienta referências prévias para a atualidade de sua produção, para a situação de sua performance. Dessa maneira, mais que uma idéia, a comicidade manifesta-se como uma intervenção em nossas estratégicas de compreender e modelar atos pessoais ou interpessoais, mas que efetiva não somente como uma consciência desses atos e sim como ato, ato de atos. Rimos e fazer rir, agindo. A ação cômica é um desempenho aplicado aos seus efeitos.

Comidade e Riso

A fórmula acima, além de ter sido título de grande livro sobre a questão - de V. Propp - revela uma opção metodológica que aparentemente explica aquilo sobre o qual estamos falando sem, contudo, tornar inteligível o que de fato está envolvido na atividade de sua compreensão. Trata-se de uma moldura causalista: um evento cômico produz riso. O riso é o efeito da comicidade. Se houver riso, há comicidade.

Esta lógica causalista situa no efeito a realidade do evento. Há uma hierarquia entre procedimentos e produtos, entre fatores e resultado. É o resultado que determina a produção. A produção é o resultado daquilo que resulta. Nesta redundância demarca-se a presença de algo por um determinado aspecto que é escolhido e elevado a imagem geral do processo. A questão não é tanto uma visão simplificadora que iguala fim de atividade com sua finalidade. O que realmente é crucial reside na opção de se abster de acompanhar os múltiplos e simultâneos aspectos envolvidos da realização de alguma coisa em prol da consagração de um isolado componente.

No caso da produção da comicidade, o riso comparece como uma resposta que acompanha, avalia e marca a participação naquilo que é exposto para recepção. O riso é um audível, sonoro, material ato que confere a aquilo que serviu de estímulo à resposta um certo diferencial. No entanto, esta percepção pontual do riso não corresponde ao seu contexto de efetivação nem muito menos à sua determinação. Há várias modalidades de riso. Há vários objetos e modalidade de produção de comicidade. Rimos de coisas diferentes e de modos diversos. Muitas vezes nem rimos de algo que é cômico. Há até o riso de constrangimento, silencioso.

Ora, se rimos sempre diferentemente, o riso não é a essência da comicidade, nem sua maior definição, pois o riso é variável, variante, produto e estímulo de diferenças distinguíveis.

Por isso, a fórmula 'comicidade e riso', com seu cógito " Me alegro, logo dou risadas" , obscurece uma atividade mais ampla, o que motiva a necessidade de se pesquisar a produção de comicidade, e ir além de uma verdade tácita, aceita sem discussão,uma obviedade – "Me alegro, logo dou risadas".

Claro que não estamos propondo uma investigação da comicidade sem o riso, sem uma resposta cômica. Como provocação fica o impulso de se ultrapassar o circuito causa-efeito e uma atitude pontual em relação ao riso para que haja uma maior compreensão das implicações de se pensar e experimentar a comicidade em sua heterogênea interação de atos e referências. Como evento interativo, como produção de um contexto de interação, situações cômicas exploram atividades mesmas de se estabelecer horizontes de interpretação. De forma que não adianta aplicar à comicidade uma epistemologia esquemática sendo que a comicidade se dirige justamente para a construção desses esquemas.

Assim, como saber, como conhecimento da experiência de conhecer, a comicidade amplia-se e integra habilidades, procedimentos e atos, exibindo tanto a diversidade destes quanto sua plural convergência. Ao rirmos, percebemos como ao mesmo tempo somos foco e participantes de algo que não se confina a nós mesmos. Contra o insulamento do sujeito, a experiência cômica registra e correlaciona os díspares. Longe de propor um comunitarismo ideal, a comicidade é uma atividade de integração, tanto naquilo que nos une quanto naquilo que nos separa.

Comicidade e cinema mudo

Entre realizações e gêneros do primeiro cinema, temos uma variedade enorme de obras classicadas como cômicas. Além do efeito cômico, tais obras se organizavam em função de claros procedimentos dramatúrgicos, que correlacionam temas de composição(como as partes são elaboradas e conectadas) a problemas de recepção.

O documentário *When Comedy was King* (1960), de Robert Youngson, é uma coletânea de trechos de filmes da arte cômica dos filmes mudos[215]. Vou comentar dois desses trechos.

No primeiro, a partir de *A pair of Tights*, de 1928, temos uma cena aparentemente casual: dois amigos saem para tomar sorvete com suas amigas. Não há como estacionar.. Então um das moças vai comprar

215 Disponível no link https://archive.org/details/whencomedywasking .

sorvete, enquanto os outros, o motorista e o outro casal, esperam por ela. Ora, é realmente a partir dessa cena de reconhecimento, de contextualização, que a comicidade vai operar. Como em uma fuga musical, primeiro vem a apresentação do material que será posteriormente transformado. A comicidade opera sobre referências prévias,conhecidas. Essa cena, o ponto zero do esquete, será o alvo, o foco de invervenção e performance dos atos dos agentes em cena.

Tal situação inicial consiste de ações das personagens: o esquete se abre com o carro estacionando e a moça indo comprar sorvete. Se ela cumprisse com este programa de ações, não haveria comédia. Tudo que acontece se organiza agora em função das dificuldades que são interpostas entre o ato de comprar sorvete e ir embora. As ações propostas na abertura do esquete projetam um senso de acabamento, de finalização. Mas o não cumprir este programa, este não acabar é uma ação. É nisso que consiste a operação cômica: a passagem do programa de ações e expectativas presentes na cena inicial para a redefinição deste material prévio, que passa agora a tem como contexto de sua produção os atos de sua transformação.

Assim, a complicação de uma situação aparentemente banal desloca o olhar para aquilo que é enfatizado nos obstáculos da continuidade das expectativas.

De um lado temos o aparente fracasso da ação: a moça falha ao não conseguir trazer os sorvetes. Mas essa lógica só é válida no universo não cômico. Se o objetivo do esquete fosse mostrar apenas uma mulher indo comprar um sorvete e voltar com ele, tal avaliação estaria correta.

Entretanto, o esquete é montado para explorar a não realização segundo o senso comum, segundo aquilo se projeta sobre as premisas oferecidas na abertura do esquete, mas sim em função da construtividade que selecionou o que vai ser mostrado.As dificuldades para que a ação se realize segundo as expectativas dadas vão orientar a recepção para observar coisas se dão dentro do horizonte do esquete. Os obstáculos agem como filtros, que selecionam não só o que se vê, mas o modo como se percebe. Assim, na passagem do senso comum para o universo organizado do esquete, as dificuldades detalham o universo imaginativo que está sendo proposto agora, a partir das carcaças do universo prévio. Tudo o que é mostrado enfatiza o novo universo e seus procedimentos de efetivação.

Instalados nessa experiência que se organiza em uma lógica outra de ações, começamos a nos surpreender com o que acontece e acabamos

por rir. Tal resposta relaciona-se ao fato de procurarmos explicar o que acontece segundo nossas expectativas. Porém, diante de eventos com uma baixa taxa de ocorrência, produz-se uma resposta ambivalente frente ao que ambivalentemente é exibido. De um lado, os agente, os atos e os materiais são comuns., conhecidos. De outro, o produto da integração e utilização desses materiais e atos não o é. A baixa frequência do que ocorre sugere não só sua raridade como também seu ineditismo. As possibilidades de alguém ir comprar sorvete e se defrontar com tantas complicações é sem dúvida algo raro e inesperado.

A baixa frequência desse excepcional evento, contudo, não significa sua escassez referencial ou de recursos. Antes, é dentro de uma perspectiva de excesso que o que se pressupunha comum é realizado: a difícil busca do sorvete se desdobra na dificuldade em estacionar o carro. Paralelamente temos as dificuldades de a moça comprar e trazer o sorvete para seus amigos e as de seus amigos estacionarem o carro. O desdobramento do esquete em ações paralelas e igualmente complicadoras amplia a reorientação das expectativas de cumprimento de um programa de ações e expectativas. Estas cenas dentro do esquete sobrepõe, distribuem e generalizam as novas orientações de recepção dos eventos. No lugar de um genérica continuidade dos acontecimentos, temos sua circularidade: a moça entra e sai da sorveteria; o carro sempre retorna para busca a moça. As repetições é que se tornam os marcos do esquete, o começo e fim de uma microsequência. E tais marcos tornam-se, ao fim, os referentes, as expectativas de acabamento do esquete.

Das certezas de cumprimento dos atos partimos para a certeza de sua organização: os atos não se encontram motivados por pressupostos ou premissas morais. Não que estejam livres – seguem um program de realização que explora as possibilidades de ampliação e diversificação de seus efeitos e procedimentos. Pois, de um lado, o universo imaginativo parece se organizar como a realidade, a partir de padrões. Porém, de outro, é a percepção de padrões que fica em segundo plano no cotidiano, ou não é enfatizada nos atos mesmos. Com o esquete filmado, por causa de sua realização cinematográfica, mostra-se essa organização que motiva os atos. Com isso subverte-se nosso esquema de percepção: não são as pessoas que fazem a realidade, mas os acontecimentos que ultrapassam a vontade de ação.

O segundo esquete é um trecho de *Big Bussiness*, performado por Stan Laurel e Oliver Hardy, os nossos conhecidos O Gordo e O Magro, ou O

Bucha e O Estica[216]. Como no caso do esquete anterior, o ponto de partida é simples, banal – a oferta de um pinheirinho de natal. Tal qual no outro esquete, estamos diante do estabelecimento do contato – as relações entre a cena a platéia se fazem a partir, como em um fuga musical, da exposição de uma situação identificável, que será alvo das posteriores transformações.

Após esta breve abertura, temos as operações cômicas – uma série de eventos que cada vez mais se afastam da normalidade inicial. Esta é a fase de ampliação do contato, no qual o mundo da audiência se vê confrontado com duas lógicas simultaneamente relacionadas aos mesmos eventos. Em uma situação normal, os eventos que se seguem têm uma baixa taxa de ocorrência, mas no universo da comicidade eles se tornam recorrentes, abundantes. Da venda da arvorezinha partimos para um conjunto de destruição de propriedades – Laurel e Hardy arrasam a casa e o quintal do dono da casa que recusou a oferta e o dono da casa arrasa o carro e as restantes arvorezinhas de Laurel e Hardy.

Em um primeiro momento, se referimos as ações que vemos ao mundo em que vivemos, facilmente concluímos que há claras e manifestas transgressões de códigos mínimos de civilidade, transgressões estas passíveis de ajuizamentos e penalizações. Contudo, nesta comédia as restrições legais ficam em segundo plano – há a entrada de um policial que apenas observa, intervindo apenas no fim, marcando juntamente o término do esquete, seu terceiro momento – o desligamento do contato.

Macroestruturalmente os dois esquetes se organizam do mesmo modo, como articulação de uma experiência cômica em suas partes – estabelecimento do contato, exploração do contato e desligamento. A consciência das partes nos clarifica a dramaturgia cômica. Deste modo, mais que o efeito de rir, começamos a compreender a amplitude da comicidade, o porquê de rirmos.

Começamos a rir quando na sucessão das ações mostradas há uma incongruência entre as lógicas pré-cômica e cômica. O impulso de normalizar o referente, de contextualizar o que está acontecendo a partir do que se conhece, estes atos da recepção são continuamente confrontados com o impulso de desfamilizarização que a sucessão eventos em cena produz. Da venda de uma árvore, partimos para uma crescente série de retaliações, vinganças. Inicialmente, nossa reação é rir e abanar a cabeça, censurando o

216 O curta de 19 minutos é de 1929. Link: https://www.youtube.com/watch?v=KRRt9n7m98I .

ato. Mas como uma retaliação é seguida por outra, aquilo que era exceção e proibição dentro de nossa lógica pré-cômica torna-se agora a normalidade. A sobreposição de eventos que ultrapassam nosso impulso de redução a padrões prévios demonstra como a comicidade atua justamente sobre estes padrões, sobre uma estrutura pressupositiva.

Neste momento, no embate e embaralhamento entre as lógicas temos a oportunidade de bem compreender que a idealização da comicidade, uma abordagem que a desvincula a modos de produção de conhecimento e realidade, pode acarretar mal entendidos e generalidades sem fim. Atribuir à comicidades valorações extremamente positivas ou negativas em nada contribui para sua compreensão. Rebaixada como arte menor ou glorificada como reveladora de todas as ideologias, a comicidade perpetua-se em sua indefinição.

Como observamos pela cena do esquete e sua recepção, tanto configurações não cômicas quanto cômicas se organizam por padrões de referência que são horizontes de interações. Ao invés de uma oposição polar ou complementaridade esotérica, vemos que em nosso cotidiano agimos com determinados padrões, mas não os enfocamos, não explicitamos estes padrões. Já na comédia é a configuração das ações que vem para o primeiro plano. Por isso tanta duplicidade, repetição e expansão como procedimentos de ampliação e desempenho da premissa cômica. Na comicidade, a enunciação suplanta o enunciado – expõe-se a materialidade, os suportes expressivos dos atos.

No caso do esquete de Laurel e Hardy, observamos como a cena divide-se, duplica-se entre a dupla que destrói a casa do proprietário e o proprietário que destrói o carro da dupla. Essa bipartição efetiva o começo da ampliação da coerência cômica dos eventos. Inicialmente esta bipartição é bem marcada, didaticamente apresentada: indignado, o proprietário vai para o carro da dupla, arranca um farol e o arremessa no vidro do automóvel. Por seu turno, a dupla, que observava tudo como platéia dentro da cena, dirige para a casa do proprietário, arranca uma luminária e a arremessa na vidraça da casa.

A seguir, cada anjo exterminador fica demolindo sua porção de realidade. Assim como no esquete primeiro a dificuldade de agir era a ação mesma da cena, aqui também se constrói o espetáculo destruindo-se o cenário. Esta lógica negativa na verdade, esta negatividade da comédia, tem sua efetividade, sua positividade: interrompendo a teleologia dos atos, seu programa e expectativas de completação, acabamento, tal circuito não

progressivo das ações ao mesmo tempo que interfere no horizonte de compreensão dos atos chama atenção para os próprios atos, para seu contexto de produção. Uma ação que se exibe difícil de ser realizada focaliza não seu resultado, mas a própria ação, sua construtividade,seu fazer, haja vista a imensa produtividade e eficiência da tripla repetição/preparação dos atos.

Após a duplicação da cena, a repetição e a crescente intensidade dos atos tomam lugar no esquete. Aquilo que em um primeiro momento era censurável, proibido, ilegal e absurdo começa a se tornar recorrente. Por meio da repetição, reforça-se a lógica da comicidade, do contexto cômico. Pois, por meio da repetição somos levados a observar não só o referente imediato da repetição, seu conteúdo, mas a própria repetição, o próprio arranjo dos atos, dispostos em seqüências assemelhadas, mas intensamente diferenciadas.

Por meio da repetição, ainda, os eventos que tinham uma raridade começam a se tornar comuns. Repetir é produzir padrões, tornando-os observáveis. Vemos em conjunto a coisa e sua configuração. A amplitude cômica consiste nisso: em integrar eventos e sua produção.

Dessa maneira, tornando palatável, perceptível o modo de organização de uma realidade, a comicidade funciona com explicitadora da construtividade de vínculos e referentes. Em nosso mundo habitual também nos organizamos por padrões, repetições e generalizações desses padrões. A comicidade vale-se dos mesmos procedimentos de elaboração de coesão e coerência e coesão de nossa realidade. Entretanto, a diferença esta em manifestar e tornar observável a co-existência entre a ação e sua configuração. E a comédia o faz isso a partir de eventos banais apropriados nas fronteiras, nas margens de sua legitimidade ou sensatez, para que, a partir da elevação do comum ao raro, e do raro ao comum, nossas capacidades de compreensão e elaboração de estratégias interpretativas sejam desafiadas em seus limites e limiares

Tanto que, após a generalização, temos a hipérbole cômica, quando o confronto entre lógicas, entre impulsos de normalização e ruptura são superados em prol de alguns momentos quando a comicidade é referente de si mesma. O ato de constantemente referir-se ao já conhecido é substituídos pelos próprios referentes que a comicidade provê. No esquete de Laurel e Hardy isso acontece quando o proprietário desvincula-se de sua vingança e rivalidade quanto à destruição da dupla e acaba por quase ser engolido pelos farrapos das árvores que, já destruídas, ele tenta destruir e pelas pancadas em um carro já explodido e eliminado. Neste momento, a seqüência de atos

destrutivos chega ao seu ápice-não há mais que destruir, não há mais como ir além, mas se vai, arrasando-se com o nada, com o vazio, pois, quando não há matéria suficiente nem combustível o bastante, inventa-se – o que importa é que no *sem-mundo* mesmo assim há o mundo.

Conclusões

A fenomenologia da comidade a partir dos esquetes de humor do cinema mudo norte-americano iniciou-nos em uma mais atenta observação de produção e recepção de eventos cômicos. Em um primeiro momento, o ponto zero, o início, é-nos mostrado o mundo tal como ele é, ou como parece ser, por meio de uma ação típica e familiar. Neste momento, o mundo dos espectadores e o mundo da cena está em equilíbrio, quase síncronos os partícipes, partilhando assemelhadas referências. Então o há um problema: a ação programada ou proposta não se cumpre. Inicia-se a ruptura entre o mundo tal como ele se apresentava e a continuidade de adiamentos dos planos, do programa de ações prévio. Essa ruptura é esticada: aquilo que não estava conforme às expectativas insiste em perdurar, projetando um outro conjunto de referências. Essa continuidade da ruptura é que é importante assinalar. Pois não se trata de apenas constantemente se referir ao que já não é, mas sim a intensificação da co-presença entre aquilo que era, e aquilo que agora se impõe. O erro, a falha, a interrupção, o deslocamento – tudo isso se em um primeiro momento estava ataviado ao forte momento de abertura, depois de algum tempo demonstra-se em si mesmo. Assim, se antes havia algo proposto como 'normal'e, em seguida, a sua desconstrução, temos, no decorrer do tempo, não só a sobreposição de duas lógicas excludentes da realidade, como o absurdo de aquilo que antes fazia sentido passa a ser ineficaz, e aquilo que era a ruptura com a pretensa estabilidade transforma-se o padrão dos acontecimentos. Em último momento, quando não se pode mais voltar atrás e estamos instalados na familiaridade com o absurdo, chegamos ao êxtase cômico, no acúmulo de situações impoderáveis, quando estamos libertos de buscar sentido fora do acontecimento mesmo, em sua organização.

Como se pode observar, posturas que idealizam a comicidade, vendo-a apenas como momento de ruptura, de exceção, de aberta a um novo e outro horizonte, acabam por interrogar limitadamente sobre o seu modo de produção e recepção.

9- AS IMPLICAÇÕES PERFORMATIVAS DA ESCRITA FUGAL: UMA LEITURA DE A ARTE DA FUGA DE J.S. BACH[217]

As chamadas formas musicais exibem mais que uma convencionalidade na escolha de seus traços característicos. Além de justificativa puramente musical, há uma tradição de procedimentos relacionados com a relação entre obra e sua inteligibilidade que, sob os parâmetros englobantes de uma estética dramática, ou do teatro como meta-estética, melhor se explicita.

Para tanto, a partir do exame de uma tradição de obras artísticas que encontra no limite de determinadas formas a sua possibilidade de experimentação e construção de referências, procuramos contribuir para o debate teórico acerca de abordagens não formalistas de uma obra de arte.

Por abordagens não formalistas denominamos práticas de abordagem e reflexão sobre objetos culturais levando em conta a efetividade da situação de compreensão que reúne a obra com seu intérprete (GADAMER 1987). A diferença entre o mundo da obra e o mundo da recepção não é anulada, e sim indexada à totalidade da compreensão realizada.

Trata-se da recusa da dicotomia texto/contexto e de suas restrições. A dicotomia texto/contexto sugere que o texto somente se explique pelo seu contexto, conduzindo a pretensa insuficiência explicativa da obra para a atividade explicativa e tradutora do intérprete. O desnível e a diferença entre o mundo da obra e o da recepção é reordenado em função de um ponto de vista privilegiado, que se articula pelo comentário do analista.

Assim, o texto é o repositório de dados que são decifrados e ganham inteligibilidade a partir de sua autonomização. O contexto, por conseguinte, é esse esforço de inteligibilidade que determina as razões da obra. O sentido da obra está nessa moldura explicativa que não é posta em questionamento. Trabalha-se com evidências indiscutidas, pois o contexto tudo explica. A evidência de que uma obra se utiliza de dados extratextuais em sua repre-

---

217 Material inicialmente produzido durante a orientação de Gisele Pires Oliveira em sua pesquisa de Iniciação Científica "A cena como mediação para arranjos e composições musicais", Universidade de Brasília, 1998, e depois expandido durante meus estudos de doutorado entre 1999 e 2001.

sentação consigna a atividade do intérprete a tomar estes dados sobre a forma da representação como fatores para explicar a obra que analisa. A explicação pela evidência do contexto é o privilégio do extratextual sobre o textual. O contexto extratextual, explicando a obra, descontextualiza-a, substituindo as razões da obra pelas razões do analista.

O refinamento da relação texto/ contexto, ao fim, é a uniformização do contexto intelectual de todas as obras, meta da abordagem formalista. Aqui o contexto explicativo é a metalinguagem do intérprete, ato de se renomear os dados encontrados por meio uma estreita taxonomia.

Abordagens formalistas são aquelas que descrevem, por meio de uma nomenclatura prévia, a estruturação de um objeto-alvo. O rigor da nomenclatura é complementar à redução do observado à metalinguagem do analista. Ao fim, coincidem objeto de observação e metalinguagem. O objeto-alvo só ganha foros de existência a partir de traços relevados e apontados pela linguagem do analista. A realidade do objeto está circunscrita à linguagem que o descreve.

O sucesso das estratégias formalistas se dá na confirmação de suas observações a partir de dados que a obra analisada oferece, ou seja: a obra é transformada em um conjunto de informações que ratificam a metalinguagem do intérprete. Quando mais uma obra se reduz ao espaço de um gênero ou de uma forma prototípicos - como se fosse o resultado da aplicação de uma lei de sua estruturação - mais e melhor tais estratégias se reforçam. Dada a obviedade de ser impossível dar nome a tudo que tem sentido em uma obra de arte, resta à formalização selecionar significações mais importantes e reduzir a atenção para fenômenos mais evidenciados em virtude de sua recorrência.

Desse modo, pode-se notar que a descrição formalista, funcionando como uma metalinguagem, explicita a organização material de uma obra, esclarecendo como as partes se dispõem em séries e estas séries na estrutura geral. O âmbito do formalismo é o das mínimas unidades resultantes de seccionamento descontextualizador. Substitui-se o contexto de produção pelo contexto taxonômico de reestruturação. O texto, sem seu contexto de produção, é pulverizado em dados que são utilizados para exemplos da classificação.

A descrição estritamente formalista, pois, reordena um material que estava disposto segundo sua singularidade em certa apresentação de séries relevantes por sua recorrência. Para tanto, privilegia-se a normalização

das atividades em um conjunto: há a preferência por enumerar e classificar procedimentos comuns que possuem uma alta taxa de ocorrência.

A descrição formalista é uma ferramenta de trabalho e não pode coincidir com o alvo de uma reflexão. Não se pode confundir posse de ferramentas com seu uso (LIMA 1981). Quanto mais o estudo se restringe à descrição, mais nomenclatura temos, e menos teoria, ou individuação de uma interpretação. Quem apenas descreve a partir de uma nomenclatura já sistematizada somente aplica uma mnemotécnica.

Os termos da pesquisa

Apesar de esforços hercúleos de reflexões de H.G.Gadamer, L.Pareyson, L.Treitler, entre outros, pesa ainda a anacrônica tentativa de cientificização dos estudos artísticos. A descrição estritamente formalista é resultante dessa apropriação indiscutida de uma tática comum aos estudos químico-físico-matemáticos do século passado (GADAMER 1998). Mas a obra artística não é exclusivamente um inerte objeto de observação e conhecimento. Ela não se confina ao seu imanentismo. A estruturação estética de uma obra leva em conta não só uma causalidade formal. Ela coloca o problema da interpretação, a questão do modo como sua compreensão se possibilita, a interatividade fundamental entre obra e intérprete. Em nossa proposta, sem abrir mão dos dados formais, mudamos o enfoque, e procuramos explicitar quais perguntas a estruturação estética nos faculta.

Em virtude disso, é preciso que se veja uma obra de arte como conjunto de procedimentos singulares dentro de um espaço de exibição de suas escolhas estético-materiais, as quais orientam sua interpretação, sua recepção.

Dentro de nossa pesquisa, escolhemos uma tradição que leva a forma ao seu limite - o Barroco - oferecendo tensões que ultrapassam o imanentismo ou uma dimensão internalista autocontida . A dimensão receptiva é reforçada pelo contínuo entrechoque entre apelo e reorientação de expectativas.

O recurso à dimensão receptiva da obra é melhor visualizado no recurso à *cena como mediador estético.* O que é isso? Esta sentença-conceito dialoga com a tradição estética que objetivou ultrapassar os limites de uma descrição puramente formal e internalista do texto da obra de arte, posicionando-se contra "uma definição puramente semântica de texto (CHARTIER 1994:13,27)". Para tanto, a atividade da recepção é determinante para essa

ruptura com o autofechamento do texto. Ampliando mais a determinação receptiva, sugerimos um modelo integrado do evento estético a partir de uma matriz dramática, a mediação dramática.

Para este sentença-conceito converge não só uma mudança nos estudos literários, de onde recepção foi mais elaborada teoricamente. A dramatização da estética não é meramente a importação de um vocabulário das artes de cena para oxigenar os excessos de hábitos descritivos formalistas. Antes, a dramatização da estética torna-se uma instância quase que obrigatória quando se trabalha com objetivos de conciliar e integrar várias atividades e exigências na observação:

1- conhecimento da linguagem da arte que se investiga e sua formalização;
2- procedimentos textuais reiterados que demonstram a coerência e coesão de atos e efeitos interligados;
3- historicidade da estética;
4- integridade da obra de arte;
5- compreensão de processos composicionais;
6- incremento da percepção estética do pesquisador;

Observando como a estética barroca reivindica a integração dessas atividades - o que chamamos de orientação de cena, fundamento da estética teatral - a compreensão da escritura da fuga se tornou necessária e fundamental. A estética dramática encontra na escritura fugal não só uma transposição de atividades cênicas para a música como também a visualização de procedimentos estéticos utilizados para essa concretização. Quando a música se dramatiza, ela não se torna um drama, não deixa de ser música: vai pesquisar em sua linguagem procedimentos para tornar possíveis efeitos dramáticos. Os suportes dramáticos utilizados pela música são inscritos e redefinidos nas formas escolhidas e adotadas. A alta dialogização da fuga é amostra disto. Ou seja, a dramatização da música se torna uma reflexão sobre o drama. A música não só incorpora elementos dramáticos em sua prática como também a escrita registra esse esforço e, disso, as soluções estéticas para essa incorporação. Aqui a escritura da fuga nos é importantíssima pois, no operar das formas, as soluções encontradas não são somente musicais, pois a estética não é um conceito e sim um fazer (Pareyson). A escritura fugal é uma reflexão sobre a cena, sobre a orientação dramática da estética.

Em virtude disso, nos detemos na fuga como maneira de tornar mais explicitados os procedimentos que possibilitam uma estética dramática, matriz para uma abordagem não formalista e sim interpretativista de obras de arte.

A composição contrapontística denominada fuga, em sua prática altamente explorada por Bach, principalmente em *A arte da fuga*, possibilita-nos o acesso a processos de textualização que, se melhor explicitados, produzirão grandes dividendos para a compreensão a respeito da cena e suas matrizes.

Para tanto, é preciso superar algumas restrições. Tradicionalmente duas componentes têm demarcado o campo de estudos da música (TREITLER 1990: 299): uma perspectiva formal, preocupada com a descrição e estabelecimento do código de sua linguagem, cuja nomenclatura cerrada e universalizante procura eliminar as ambigüidades e as flutuações interpretativas; e uma perspectiva histórico-estilística, baseada na periodização estética das Artes Visuais, que busca preencher o contexto das formas. Ou seja, em suma temos uma forma autofechada cercada pelo anedotário sobre os compositores e reforçada pela classificação estilística.

Dessa maneira, prevalece aquilo que se denomina situação sincrônica da música (TREITLER 1990:300), na qual o texto musical se confunde com sua descrição formal, e o contexto da expressão se confina a um elenco de características comuns de uma época artística (MOTA 1998a:162-166), resultando na descrição de uma coisa, de um objeto autônomo e não de um evento (TREITLER 1990: 303,306).

Nicolaus Harnoncourt, em seus estudos sobre o barroco, reagiu veementemente contra essa eliminação da historicidade da música através de sua redução formal. Ele popularizou o estudo da chamada 'música histórica' para a formação musical contemporânea. Vamos nos concentrar um pouco mais em suas afirmações.

Refutando a atemporalidade das grandes obras (HARNONCOURT 1990:20[218]), refletida na uniformização dos estilos musicais (1990:20) e na formação musical demasiadamente técnica - a qual "não produz músicos, mas acrobatas insignificantes (31)" - Harnoncourt advoga a compreensão da música histórica, a música do passado a partir de suas próprias leis e regras. Pois "é certo que tocamos a música de cinco séculos, mas na maioria das vezes em uma única língua, em um só estilo interpretativo. Mas, se come-

---

218 Seguem-se citações da mesma obra e autor.

çássemos a reconhecer as diferenças essenciais de estilo e abandonássemos o infeliz conceito de música como linguagem universal" (122), seríamos obrigados a compreender exigências particulares e objetivos composicionais específicos.

Nesta escuta das diferenças, a música barroca ocupa uma posição estratégica. Desde cerca de 1600 até às últimas décadas do século XVIII nota-se que "a música é uma linguagem de sons, que nela se trava um diálogo, uma discussão dramática"(29). Aplicando princípios retóricos ao contraponto, adota-se a "idéia de se fazer da própria palavra, do diálogo , o fundamento da música. Tal música deveria tornar-se dramática, pois um diálogo já é em si dramático. Seu conteúdo é argumento, persuasão, problematização, negação, conflito(164)".

O imperativo dramático objetiva uma apropriação criativa do material extramusical, encontrando procedimentos estéticos que expressem projeções representacionais. Assim, procura-se com o maior cuidado "uma expressão musical para cada emoção humana, para cada palavra, e para cada fórmula de linguagem" (168)

O modelo lingüístico retórico de base para o Barroco evidencia-se na possibilidade de orientar a linguagem para além de uma estéril classificação de signos: "A música barroca quer sempre dizer alguma coisa, ou pelo menos representar e suscitar um sentimento geral, um afeto (151)."

Este querer dizer, esta eloqüência do barroco aponta para algumas unidades(25):

1- *a unidade música-linguagem em torno do texto.* A música é organizada retoricamente segundo padrões de textualidade. Sua escrita mesma não é autosuficiente, mas fornece pontos de orientação para o intérprete. O texto é o controle da performance, veiculando marcas para a sua interpretação. O texto musical assume este caráter englobante não só de registro de sons como também de explicitação dos atos envolvidos na representação e interpretação de um evento. O texto é o contexto de sua performance(63);

2- *a unidade ouvinte-artista*, decorrente dessa concepção expandida de texto, por meio da qual os sons se organizam na pulsão de representar, de proporcionar um efeito, de promover a imagem acústica do que se quer referir.

A dramatização da música no Barroco proporciona o incremento de suas exigências e funções. A necessidade do extramusical, de um contexto e

objetivo não somente sonoros, exige o esforço composicional que capacita a linguagem musical para tamanhas tarefas. A dilatação dos horizontes corresponde ao desenvolvimento do detalhe. A música como discurso sonoro agora se vale das microdinâmicas da pronúncia, aplicável às sílabas e palavras isoladas (60). A música eloqüente do barroco reivindica também uma "interpretação eloqüente, articulação de palavras em pequenos grupos de notas, nuanças que se aplicam às notas isoladas, concebidas como meio de articulação(119)."

Ao invés de grandes linhas melódicas (30) ou belas colunas sonoras bem alinhadas(56) - passagem da retórica para a pintura que o Classicismo operou(30) - ouvimos o acontecer de diversas coisas ao mesmo tempo(56), superposição de hierarquias, múltiplos níveis (58).

Essa alta diferenciação, contudo, não é caótica pois "na música barroca tudo é ordenado hierarquicamente(50)". A representação é altamente configurada, exigindo suportes representacionais para a realização das intenções expressivas. O barroco ratifica a descontinuidade entre realidade e representação, operando uma mímesis que toma das representações já existentes o material para novas representações. A forte diferenciação é proporcional à intensa formatividade. A forma é uma mediação que registra não uma cópia de um ideal, uma transposição do que existe, mas sim a reestruturação do pré-existente em rigorosos suportes de orientação.

Aqui se compreende como o Barroco não é formal, autocontido, apesar de se valer de suportes altamente recorrentes. Todo novo acontecer de sentido é situado no contexto de sua determinação estética. A obra barroca torna-se a produção de um conjunto de procedimentos que proporcionam a compreensão de algo que se quer enunciar através dos suportes de sua enunciação. A dificuldade está nisso: a inseparabilidade entre mensagem e contexto de expressão e as decorrentes confusões entre a literalidade do que se afirma e a efetividade do modo como se diz. Para um formalista o barroco terá assimetrias, irregularidades, flutuações. Para um conteudista o barroco será hermético, extracotidiano, excêntrico. Em todos os momentos, a unilateralidade com que se trata o Barroco expõe a incompreensão de relações de texto e contexto, da historicidade da estética.

Assim, o descontextualismo formal sincrônico, produzindo um eterno presente das formas, é inábil para o entendimento das implicações dessas formas ou formatividade (PAREYSON 1984 e 1993)[219]. A atividade

---

219 V. o texto "Luigi Pareyson e a análise da experiência estética" neste livro.

estética realiza conjuntos cuja referência se situa no modo como são configurados e dispostos os elementos utilizados em uma expressão. O que está escrito é a representação do modo como esses elementos se organizam e são recebidos. A escrita estética, pois, não é a reprodução do conteúdo dos elementos, e sim a individuação das relações entre esses elementos.

Esse impulso configurador que estabelece uma ordem, organização de uma estrutura, é sinalizado e praticado pela fuga. Como veremos, o modo de estruturação da fuga está diretamente relacionado com os procedimentos que a possibilitam. As distinções encontradas apontam para seu contexto de produção.

Leitura de *A arte da Fuga*

Agora vamos fazer um exercício teórico-analítico que objetiva, pela ultrapassagem compreensiva da caraterização puramente formal, promover tanto a explicitação dos processos de representação que a fuga atualiza quanto a caraterização de suas implicações dramáticas. A dramaticidade do barroco , esperamos, será concretizada por uma obra em ação.

Escolhemos *A arte da fuga* por ser um livro, ter um projeto composicional bem delineado. Bach assim o quis. Ele escreveu e dispôs as fugas em um livro. A emergência do Barroco fará desenvolver a chamada metáfora do livro, tópica utilizada para demonstrar a centralidade da linguagem na organização das relações do homem consigo mesmo e com o cosmo. O livro sempre visou instaurar uma ordem (CHARTIER 1994:8). Validando experiências de mundo atestadas e exploradas em suas páginas, o livro declara um saber estruturado pelo autor. Não é em vão que *A arte da fuga* é um livro no qual o autor se faz presente, representado, como veremos.

Segue-se a leitura desse livro, a tentativa de compreender seus mecanismos de reprodução e agrupamento, a materialidade da linguagem utilizada e configurada (DUBOIS 1996:62), o que evidencia a poética dramática da música pós-renascentista empreendida por Bach. O livro *A arte da fuga* é um meta-livro, um livro sobre uma forma altamente especificada: mais que um livro sobre a retórica musical, é uma obra sobre a cena musicalizada. Mesmo sem um texto verbal, *A arte da fuga* tem seu texto: o contexto de sua efetivação, a partir de suportes dramáticos. É o que perseguimos.

A arte da fuga é um conjunto de fugas sobre a escritura fugal. É "uma coleção de variações contrapontísticas, todas baseadas na mesma idéia e todas no mesmo tom"(GEIRINGER 1985: 330). Bach dispôs assim

a obra com o objetivo de explorar as possibilidades da escritura fugal. Um mesmo tema é variado rítmica e melodicamente através de diferentes graus de complexidade. A variação temática ou motívica perseguida até sua saturação – procedimento que fundamenta uma fuga individual - é agora estendida a um conjunto de fugas. O ciclo de *A arte da fuga* tematiza assim uma grande fuga que se compõe ela mesma de fugas individuais agrupadas em seções. Assim como funciona uma fuga individual, também o ciclo se estrutura. O caráter fugal do ciclo amplifica a realidade cíclica de uma fuga. Se a fuga apresenta e desenvolve um motivo, o ciclo se estrutura em grupos de fugas que apresentam e desenvolvem um motivo. Assim como uma fuga se compõe de seções relacionadas com a variação motívica, o ciclo de fugas também se compõe de conjunto de fugas como seções que pontuam as variações temáticas. O ciclo de fugas, desenvolvendo possibilidades de dramatização de uma fuga, explicita os procedimentos de escritura de uma fuga particular. As possibilidades de uma fuga individual são tematizadas pelo ciclo das fugas. As quatro seções do ciclo, e suas divisões internas, esclarecem os procedimentos utilizados pela fuga em sua autorepresentação e dramatização .

A arte da fuga, pois, é uma poética da escritura fugal, (como se vê desde o título- *A arte de*). Ao invés de um conjunto de regras para a composição, *A arte da fuga*, explorando os recursos de uma forma altamente praticada, converte-se em iluminação de procedimentos que fundamentam a textualidade da música. E quais são estes procedimentos de textualidade?

1- Inicialmente, vemos que a fuga, para fazer variar o motivo, divide-se em seções, assim como em seções divide-se o ciclo temático de *A arte da fuga*. Trata-se de uma forma multisetorial, descontínua, na qual a tensão entre todo/parte é assumida previamente. O projeto de *A arte da fuga* prevê seções onde agrupamentos de fugas individuais terão uma determinada função em relação ao ciclo. O ciclo não é o somatório de fugas, mas a totalidade dividida, a totalidade configurada por seções.

A divisibilidade do todo em seções, advista em uma fuga individual e intensificada no ciclo, cria uma aparente tensão entre unidade do motivo a ser variado em uma fuga e a descontinuidade das partes da fuga. Se a fuga tematiza um motivo primeiro expondo-o e desenvolvendo-o é porque a unidade do todo não é exterior à relação que se performa nas partes entre as partes. A variação temática que a fuga efetiva, reivindica de antemão um tratamento descontínuo do material a ser disposto. A continuidade da fuga

se alcança pela exibição dos cortes, das instâncias. A variação demarcada por seções é fator intrínseco ao perfazer-se da fuga.

Tal demarcação por seções amplia-se pelas lentes de *A arte da fuga*. O que é determinante para a fuga é tematizado pelo ciclo. A grande fuga que é *A arte da fuga* pressupõe esta divisibilidade como maneira de ratificar a variação do tema proposto.

Ratificando o descontínuo, supera-se a estreita oposição entre tema e variação. Se a escritura fugal elabora a variação temática, ela não o faz como reforço do tema, como confirmação do tema. Senão, a fuga seria igual ao tema que ela propõe. Essa não coincidência entre tema e fuga faz com que as implicações dessas divisões sejam buscadas.

Pois, se o que varia é o tema e a fuga é a variação temática levada à sua saturação e tudo o que a fuga efetua já é variação temática, então o tema é uma variação. Na exposição mesma do tema temos já variação do tema. O tema é proposto e variado. Assim, a seção expositiva de uma fuga já não é simplesmente uma unidade baseada no tema, não havendo tema sem variação.

Por isso, compreendemos as partes que compõem a exposição de uma fuga. A própria exposição é divisível. Em *A arte da fuga* isso é tornado bem claro no grupo de fugas que compõe a seção-exposição. Assim como em uma fuga individual a exposição é demarcada pelo aparecimento do sujeito em todas as vozes, da mesma forma quatro fugas simples compõem a seção-exposição de *A arte da fuga*.

Retornando: a textualidade da fuga advém da produtividade em torno de procedimentos descontínuos que configuram a sua referência. Séries de exposições e desenvolvimentos constituem-se em macroseções que demarcam a atividade da variação motívica. No interior mesmo dessas macroseções encontramos mais divisibilidade ainda. A exposição de uma fuga é a aplicação da variação motívica sobre um tema escolhido.

Em virtude disso, vamos ver mais de perto como se faz a variação motívica já na exposição. O material da fuga é apresentado e introduzido pelo sujeito. Essa entrada isolada, cercada pelo silêncio das outras vozes, converte-se em orientação para os posteriores procedimentos contrapontísticos da exposição. Note-se que a entrada do sujeito é altamente marcada. Promove a execução de um material rítmico- melódico gerador. Seu exposto isolacionismo é contrastado com a aparição das vozes subsequentes.

Esse sujeito é respondido, ou melhor, duplicado pela imitação feita

por outra voz. Desta maneira, justapõem-se materiais aproximadamente semelhantes. A semelhança se produz através da aproximação e contraste. A percepção do mesmo se faz em função do novo. A dialética sujeito-resposta da exposição não é o reforço de uma unidade temática, mas a produção de um contexto de variações.

Novamente *A arte da fuga*. A parte expositiva compõe-se de quatro fugas que retomam um mesmo motivo e o variam. Os procedimentos de variação, ao mesmo tempo eque se ligam ao material temático, exercem sobre ele um esforço de diferenciação. Se a primeira fuga apresenta o tema, as demais modificam ritmica e melodicamente este tema, de forma a se estabelecer uma contínua relação entre o motivo que é variado e o reforço do motivo pela variação.

Essa atividade na exposição da variação determina que, ao mesmo tempo em que se retome a orientação do motivo, sejam também pontuados componentes desse mesmo motivo. O prosseguir da fuga será a desconstrução da pretensa homogeneidade do tema e sua reconstrução e apropriação subseqüentes. A exposição do tema na dialética sujeito/resposta mostra como o motivo também é divisível, demonstra sua composição em unidades que serão posteriormente trabalhadas. A fuga não é o monotematismo de um sujeito, mas a produção de um campo de expectativas continuamente revisitado e descontinuamente constituído. O reenvio contínuo ao tema é feito para que se evidencie a variação motívica. Não se pode produzir variação temática sem um suporte temático. Eis um pouco da lógica fugal.

Se a entrada do sujeito é extremamente marcada e demarcada, gerando o horizonte de recepção da exposição, o mesmo se pode dizer do que se segue. As imitações e justaposições do sujeito nas vozes, procedimentos que caracterizam a exposição, retomam essas marcas, expandindo-as. Demonstra-se, pois, que não pode haver uma reatualização *ipse literis* de uma forma anterior. Produz-se um padrão de reconhecimento por contextos extensos (PIKE 1967). O espaço de entradas, saídas, simultaneidades, relacionados com o caráter antecipativo e programático do sujeito, ratifica o princípio de simetria como conseqüência da atividade de variação motívica. Na exposição, as reinserções do sujeito, seja nas respostas, seja nas imitações, configuram o efeito de uma semelhança continuada, a simetria que aponta para a variação.

Dessa forma, confirma-se que a simetria é *produzida*, é induzida por artifícios e táticas descontínuas. O espaço múltiplo da representação fugal é que possibilita uma perspectiva, uma imagem de semelhança. A

variação motívica, agindo sobre um material escolhido previamente para ser potencialmente configurado, transformado tematicamente, produz a simetria das formas. É preciso ter em mente esta prerrogativa. A semelhança entre as partes se funda em sua diferença. A diferença orientada para a produção de uma continuidade é que produz a simetria. A simetria é a resultante de toda essa atividade descontínua. Temos, pois, uma *tendência à simetria* realizada por procedimentos de variação motívica e não uma simetria absoluta, genérica.

A relação todo/parte, inscrita na evidência multisetorial da fuga, necessita da tendência à simetria não para confirmar o idêntico, e sim para ratificar a heterogeneidade das divisões. A relação com o idêntico presente na variação motívica fornece um reconhecimento do diferente modo de tratamento do motivo pela referência à disposição do motivo. É preciso compreender essa distinção. A variação sobre o motivo, a reatualização do motivo incide sobre o contexto diverso através do qual o motivo é reapresentado. No contraste entre as situações de apresentação e reapresentação, não é o mesmo tema que se depreende como material fugal, mas sim os novos contextos de elaboração do material. A seção- exposição não serve apenas e tão somente para alertar a recepção sobre qual é o tema da fuga. Demonstra o modo como vai ser efetuada a variação motívica. O tema da exposição é a variação temática por semelhanças melódicas que demarcam contextos de distanciamentos sobrepostos. Exibe-se a configuração da variação. Foi o que Bach levou ao extremo em *A arte da fuga*. Um mesmo tema é variado não em uma fuga individual, mas em um ciclo, no qual , na verdade, são tematizadas as próprias possibilidades da variação temática. A retomada programada do tema nas diferentes texturas exibe não o tema, *mas o que se faz com ele*. *A arte da fuga* é o espetáculo dos procedimentos de sua possibilitação.

Entramos, ainda na exposição, na natureza performática da fuga. O conceito de performance é fundamental para que se ultrapasse uma descrição formalizada da música. As implicações das formas procuram explicitar o porquê das marcas formais de uma estrutura. O que se exibe nessa exposição? Por que essa exibição se faz na reapresentação do tema nas variadas vozes?

Sendo a exposição uma exibição reiterada do tema, tendo sua extensão e ordenação demarcadas por meio de controle e previsão das entradas e as saídas, promove-se, por esta formatividade exibitiva, o suporte para

sua recepção. A imitação da resposta e a reinserção do sujeito nas vozes demarcam os começos da mesma situação de variação motívica proposta na exposição. A performance é um programa de experiências que concatenam a exibição de algo para alguém. Para durar e constituir-se, a performance precisa atualizar constantemente orientações para sua recepção. Uma seção que se configura através da prévia e finita exibição de um motivo proposto e reatualizado orienta a recepção para sua performance. Ela não exibe algo, ela se *autoexibe*. A exposição de uma fuga intervém como proposição do modo como serão articulados e definidos a distribuição de seus elementos. E enuncia a 'lei' de seu movimento. A fuga é uma modalização de sua performance, que orienta a recepção para o modo de sua produção. Insere, em seu texto, seu metatexto. As partes da escritura fugal coordenam o esforço compositivo de expor a inteligibilidade de sua estruturação ao mesmo tempo em que realizam sua representação. Desde o início o tema é índex, ele refere-se ao que se vincula, os modos de sua produção. A variação motívica aponta para a estruturação da fuga. A alta reiteração de procedimentos da fuga, logo em sua abertura e exposição, demonstra como a atratividade de sua performance se articula com a proposição para audiência do conhecimento do modo de construção da obra.

Paradoxalmente, então, uma fuga que começa com a exibição de seu projeto de realização, prolonga-se com a recusa de representar, frente a este momento metatextual reiterado. Ao invés de seguir e prosseguir na realização do desenvolvimento de um tema, a escritura fugal demora-se na dialética sujeito-resposta. Há, pois, a frustração ou reorientação da imediata expectativa de representação, quando a fuga se demora em focalizar os nexos receptivos através da exibição de sua construtuvidade. A assincronia entre performance fugal e recepção patenteia essa retórica. Não se exibe algo, mas o modo da realização. A fuga não expõe o tema e imediatamente o desenvolve.

A extrema formatividade da seção-exposição, ausente na seção-desenvolvimento, encontra aqui suas razões. Momento fundamental da fuga, a exposição valida-se não apenas como didática do reconhecimento do tema, na qual se facultaria, à recepção, o horizonte de inteligibilidade da obra. Temos também funções de *excedência* ao se conduzir o tema. Explora-se o efeito do retardo interacional, como se vê na dialética sujeito/resposta. Aqui, contrariamente aos termos, não há diálogo. As vozes não dialogam diretamente. Ao se remeterem a um tema que será retomado para

ser variado, as vozes precisam cumprir o programa de sua exibição para que a exposição seja delimitada. Elas precisam repropor a tendência à simetria como forma de configurar a seção. A marcada exibição da organização de sua atividade evita que apressadamente se faça analogia com uma conversa. As vozes não se reportam para o tema, mas realizam a variação temática. Isso patenteia o fato que, ao invés da fala, estamos lidando com sons. E ainda mais: demonstra que a dramatização, mesmo análoga a atos comunicativos cotidianos, não se confunde com eles.

Tal analogia baseia na relação entre arte e discurso. Segundo o pressuposto da *distinção estética* que caracteriza essa relação[220], a arte é um discurso que comenta um referente. Para compreender a arte, então seria preciso apoiar-se no referente deste discurso. Essa substancialidade da arte a caracterizaria estruturalmente. A arte como discurso redundaria na representação de uma proposição temática. A partir disso, a identificação do tema e de suas variação no decorrer do discurso da arte acabariam por ser a atividade mais digna de se realizar. A obra de arte, ao fim, seria constituída de partes que retomam e referendam sua homogeneidade temática. A coesão de uma obra, sua estrutura formal, o esforço de representar sua coerência, a confirmação da referência temática. Assim, uma obra acabaria por possuir começo, meio e fim, planos do discurso que apresentam, desenvolvem e concluem um tema, com total privilégio do todo sobre as partes.

Contudo, essa discursividade da arte, impresso no pressuposto da diferenciação estética, não é suficiente para caracterizar a fuga. A imagem linear de começo, meio e fim de uma retórica orgânica não é a forma da fuga. A escritura fugal não parte da homogeneidade do tema como condição e pressuposto de sua representação nem pontua essa homogeneidade com pausas. O aspecto multisetorial de sua escrita exibe a produção do contexto da fuga. Não há um exclusivo modo de estabelecer nexos e referência, mas sim a preocupação de coordenar a retomada do tema ao suporte para se visualizar os procedimentos de sua modificação. Temos a elaboração de uma contextura performática e não de uma retórica discursiva, restrita e adstrita à literalidade formal do texto.

A escritura fugal expõe a legibilidade dos modos os quais o compositor se vale para proporcionar as referências de sua atividade performática. O texto fugal apresenta não um tema em sua transformação, e sim os recursos caraterizáveis de uma prática representacional. A variação temática é o

---

220 GADAMER 1997.

suporte da orientação da recepção para estes procedimentos. A fuga se vale da contínua referência ao motivo, mas do motivo reinserido em uma configuração que lhe é anterior e determinante. São produzidos distanciamentos em relação ao motivo através de sua recursividade. A dialética sujeito/resposta das vozes na exposição vai demarcando este distanciamento, esse espaço que passa a existir entre a confirmação do tema e seu uso em função das prerrogativas fugais. A variação motívica não é a homogeneidade do tema, mas a integridade da configuração da fuga que orienta a recepção. A contínua referência ao motivo na exposição não é a redundância temática, e sim a eficiência estrutural da performance da fuga.

Por isso, a dialética sujeito-resposta demarca um conjunto previsível de entradas e saídas e não um diálogo democrático progressivo. A não progressividade deste dialogismo refere-se à exibição que domina a exposição. Porque aqui não se comunicam palavras ou um tema: exibe-se a situação interpretativa da obra, seu horizonte metatextual.

A formatividade das vozes na exposição preenche o campo de expectativas da recepção, possibilitando o horizonte de sua orientação. A tendência à simetria é produzida e o revezamento esperado na reatualização do sujeito é efetuado. Com essa mimética, a recepção é conduzida a seguir o que se propõe e se exibe em sua exposição. Há a transferência da identidade do tema para a formatividade da obra. A simetria que as entradas exibem reforça os procedimentos contextuais da variação motívica. O revezamento das vozes na moldura da exibição situa a recepção dos procedimentos da variação motívica.

As vozes são os veículos e operadores da fuga. Mudam de função nas seções da fuga. Na exposição, introduzem e interpretam a variação motívica em sua performance. Seu delineamento e programa demarcados são os meios pelos quais a escrita fugal se vale para se (auto)representar. No desenvolvimento, focalizam aspectos do tema e não mais sua inteireza.

2- Vimos, então, que em conjunto com a exposição do tema, a fuga propõe-se, autorepresenta-se. A seção-desenvolvimento abandona a indexação motívica como agente privilegiado para a autoexposição da fuga, para a exibição de contextos de estruturação musical para o auditório. A interrupção da referência à integridade do tema do tema é proporcional à performance da musicalidade do compositor. Aumenta a taxa de indeterminação e, consequentemente, de reconhecimento do que se mostra. Tal

fato, que já estava presente na exposição,agora é assumido completamente. Se na exposição tínhamos a *variação* motívica indexada à ênfase temática, neste momento temos a *variação* sem o motivo integral, temos a integral *variação*. Pois, sendo o tema da fuga a variação, temos a possibilidade de fazer a variação com ou sem uma dominância temática. Não que o tema desapareça, mas altera-se a hierarquia por meio da qual a variação se referenda. A questão aqui não é de vocabulário, mas de sintaxe.

A seção-desenvolvimento registra essa mudança na ênfase da variação. Não é um corte com a estrutura geral da fuga, mas o enfoque de um movimento que se realiza antes. A fuga trabalha com a *irreversibilidade temporal*, perseguindo sempre uma presença. Não possui passado, mas uma atualidade construída. Fazer durar uma presença para além de seus contornos - eis a perspectiva temporal da fuga. Para que isso se realize, o espaço de representação precisa ser estruturado em vários níveis sobrepostos, o que exige uma diferenciação contextualizada. A seção- desenvolvimento vai contextualizar, na atualidade contínua de sua exibição, a variação sobre o tema praticada na seção-exposição. Contra o fantasma da literalidade, a disposição variacional do desenvolvimento atua como inteligibilidade de procedimentos já expostos anteriormente e agora focalizados.

Para tanto, vejamos *A arte da fuga.* As fugas que compõem sua seção-desenvolvimento valem-se de procedimentos que esclarecem a seção-desenvolvimento de uma fuga particular.

Após o grupo de quatro fugas que realizam a exposição, temos um segundo grupo de fugas em *stretto,* composto por três fugas. Um distanciamento maior em relação ao tema é efetuado, e este distanciamento será o tema das variações desenvolvidas, o tema mesmo do ciclo subseqüente. A ambiência com maior simetria estrutural proporcionada pela referência ao tema nas fugas-exposição é perturbada pelas fugas *stretto* de três maneiras (GEIRINGER 1991:332): **a**, modifica-se a textura, a dialética sujeito – resposta, trabalhando-se na inversão do sujeito na resposta, contrariamente à imitação do material do sujeito nas vozes, como se fez nas fugas-exposição; **b**, apresentação pelas vozes do material do sujeito "em uma sucessão tão compacta que um novo enunciado principia antes de o prévio estar concluído"(GEIRINGER 1991:332); **c**, Diminição e aumento do motivo.

A mudança do eixo de orientação da recepção para a performance variacional é realizada em um espetáculo de desfiguração da identidade dos padrões pelos quais o tema é atualizado. A imitação do tema não é

o regular provimento de mesmos contextos enunciativos, pois a reposta altera a disposição do material do sujeito. Sujeito e reposta não coincidem totalmente em padrão de referência, em seu movimento de apresentação. A inversão do sujeito na resposta é a inclusão de uma assimetria dentro da previsibilidade por semelhança anterior.

O *stretto*, sobrepondo entradas, modifica o espaço de representação da fuga, retirando a condução do reconhecimento do tema por sua compósita homogeneidade para a perda das marcas que o diferenciam e o delimitam. A focalização redistributiva do *stretto* atinge a integridade do tema como motivo condutor da fuga. Veja- se a passagem de um *modo de tratamento do material* para *um modo de exibição de procedimentos estruturais*.

A diminuição e o aumento incidem sobre a modelação do material, alterando as prerrogativas de seu tratamento uniforme, descrevendo sua maleabilidade e flexibilidade. Exibem a intervenção sobre o material fugal.

Estes atos dissimétricos determinam a preponderância de sua disposição sobre seu conteúdo. As alterações ainda tomam por base o tema. São alterações de material fugal, como se o tema comentasse a si mesmo. A dissolução da fixidez do material é acompanhada pela produção da estruturação da obra. Incrementa-se o fato que a fuga vai enfatizando cada vez mais as relações com o material que o próprio material. A imediata abstração proporcionada é a concretização da performance da composição em sua autorepresentação, como de uma *composição em performance*[221]. É a revelação para o auditório dos contextos e suportes expressivos da obra.

A fuga, na medida em que se desmaterializa, converte-se em metatexto, em atualização de procedimentos composicionais. A desestruturação temática é o espetáculo da diferenciação dos atos expressivos. Por entre as brechas da integridade do material temático irrompem os modos de produção de contextos e padrões pelos quais as formas se individualizam, demonstrando que a emergência do que se exibe é uma ordenação constitutiva e integrada à sua representação.

Mas não há a eliminação do motivo nessa diversificação de motivos. A variação temática é produzida por outros meios. Há a variação do sujeito por ele mesmo. O desdobramento da identidade temática é a expansão de suas potencialidades. Não coincidindo consigo, mas constantemente refigurado, o tema estabelece o otimização dos níveis de organização interligados. *As relações são maximizadas, enquanto que o material é minimizado*, como vimos.

---

221 LORD 2003.

Aqui entramos na tensão que fundamenta a fuga e a qual o desenvolvimento reforça. Essa tensão é estrutural, ou seja, inscrita no modo como um fuga se efetiva. Essa tensão sem resolução se dá no *entrechoque entre metatexto e tema*. A partir do desenvolvimento, temos a sobreposição do contínuo abandono da integridade temática e o incremento da performance variacional. É como se houvesse o conflito entre os modos de orientação da obra e a unidade compositiva estivesse em risco. Assim, a recepção é submetida a um contato inicial com o mundo da obra através do delineamento de um padrão altamente configurado. Após, é conduzida para a variedade de procedimentos que fogem deste padrão. O centro de orientação muda de dominância. O suporte inicial da recepção perde o grau decisivo para seu reconhecimento da representação enquanto é deformado. Na seção-exposição temos o estabelecimento do contato entre representação e audiência. Na seção-desenvolvimento temos a contínua reorientação desse contato a partir da redefinição da memória do que se exibe.

Dos pedaços do material utilizado como centro de orientação da fuga, a seção-desenvolvimento ofertará não uma reconstituição, e sim novos padrões de referência, novas recursividades.

A desorientação pela recusa de representar na demora da dialética sujeito-resposta acopla-se à desorientação na performática exposição de procedimentos variacionais. Vemos como a escritura fugal registra, desse modo, a impossibilidade da semelhança total, da fusão entre representação e representado. A repetição do tema é a ultrapassagem da literalidade e não a aplicação de um modelo composicional rígido.

3- O grupo de fugas *stretto* de *A arte da fuga,* fazendo a transição para a seção-desenvolvimento, anunciou muitos atos exemplares dessa mudança de orientação na fuga. A representação agora, ao invés de tematizar um sujeito, encena as possibilidades de variação. Seguem-se dentro da seção-desenvolvimento de *A Arte da Fuga*, dois grupos, confirmando a constituição multisetorial da fuga. O primeiro deles reúne quatro fugas, duas duplas e duas tríplices. O segundo grupo nos oferece duas fugas duplas.

O *streto*, justapondo entradas, prefigurava combinações e intercruzamentos funcionais sob um tema único, que desfigurado, partido, somando, dividido promovia a possibilidade de se formar um novo tema. Desse modo, ratifica o caráter projetivo da formas na fuga, pois o tratamento fugal da seção exposição deixava patente a variação na seção desenvolvimento.

Essa fratura no seio do mesmo abre a possibilidade de, a partir da parte refigurada, ir produzindo novas partes, movimento no qual uma

totalidade maior que os elementos, mas desenvolvida a partir deles, é almejada.

A seção-desenvolvimento assume essa complexa relação todo-parte, na qual realiza-se a antecipação de uma totalidade em elaboração. O monotematismo até aqui resistente é modificado em prol de um pluritematismo especial. A horizontalidade melódica acolhe a desigualdade da textura. Além dos temas novos adicionados, o motivo até aqui utilizado é submetido a redefinições rítmicas (aumento, inversão), estabelecendo distanciamentos reconhecíveis e fixos em relação aos novos temas. As fugas duplas é que pontuam essa mudança de padrão de exibição. Os novos temas colocam-se em distância fixa abaixo ou acima do tema principal. Ao mesmo tempo em que temos uma refiguração do tema, os novos procedimentos interligam-se, submetendo-se à pluralidade de níveis que caracterizam a fuga. O novo fator é orientado pela constituição da escrita fugal. O novo reforça a hierarquia observável da obra. A audiência não se perde na imediata aparência de perda de orientação: ela observa o reforço da integração de séries. A atualidade da fuga é a da presença de uma representação por suportes expressivos. A variação intensifica a necessidade da estruturação. A audiência substitui a expectativa via tema pela familiaridade com os procedimentos metatextuais.

O pluritematismo da seção desenvolvimento de *A arte da fuga*, elevando a tensão fugal – alteração do centro de orientação da obra - efetiva o *caráter episódico da representação*. Denominamos 'episódico' para reforçar o caráter de *acontecimento* impresso na diferenciação da fuga. Suspendendo uma lógica atomizadora que só vê elementos onde temos situações e contextos de expressão, o caráter episódico da representação induz a recepção a entrar em contato com organizações sonoras bem demarcadas com as quais agora se trabalha.

Não se trata de situar o material temático,mas de individuar algo além do material sonoro de um tema. Temos unidades organizadas maiores que uma modificação do tema dentro de uma fuga. O pluritematismo amplia o espaço fugal para uma variação de contextos expressivos em estruturação. A variação encontra aqui seu alvo: a configuração de suportes que contextualizam o horizonte de uma recepção. Um episódio é a integração dessas táticas representacionais que concretizam orientações para sua recepção. A dramaticidade da fuga reside em seu caráter episódico por meio do qual as vozes se assentam. O episódio e a possibilidade de uma nova fuga

dentro da fuga de agora são o efeito alcançado. Quando o pluritematismo age, temos um novo início. Assim como uma fuga é gerada pela exposição de um tema, um novo tema e mais outro, por conseguinte, justapõem não mais material fugal, e sim fugas, ou possibilidades de fugas. Uma variação de fugas dentro de uma fuga amplia o espaço representacional de uma fuga individual, rompendo com a indexação da referência à decomposição de um material temático ou a uma unidade temática.

Dessa forma, uma maior interação da audiência com a performance é efetivada pois o auditório agora relaciona-se com a visualização de totalidades. Há a confirmação do movimento representacioal da fuga em direção à autorepresentação organizativa através dessa expansão de seu contexto de produção. O trabalhar com temas e não com um material fugal único diversifica a variação temática empregada na escritura fugal. O distanciamento em relação ao tema de base, a diminuição de seu reconhecimento por confirmação é levado cada vez mais ao limite, de modo que processo de orientação fundamenta-se nesse afastamento. A orientação movimenta-se não no reconhecimento da fuga pela unidade de seu tema único, mas no reconhecimento através do afastamento em relação a este tema.

Com as fugas duplas e depois as tríplices, chegamos ao fim do vértice oposto e simétrico da estruturação da fuga. Da variação do tema à tematização da variação ganhamos uma familiaridade com estruturação em partes que vão se totalizando, na ampliação dos contextos e exibição de procedimentos. Na medida em que vamos ouvindo *A arte da fuga* vamos observando a construção de uma fuga das fugas, uma meta-fuga. O ouvinte é contemporâneo da construção desse extenso contexto.

Daqui em diante essas duas metades vão se reunir. Parte e todo vão se encontrar e medear a integratividade de tema e variação. Os dois próximos grupos de *A arte da fuga* realizam essa exposição do que foi desenvolvido, tematizando agora a própria variação motívica.

4- É o que se pode observar no conjunto das fugas duplas. Temos dois grupos de fugas na qual cada uma do par se relaciona com a outra através de sua reexposição por inversão. A fuga *rectus* (A) é acompanhada da fuga *inversus* (B) em todos os seus momentos. (A) só adquire existência por sua paródia (B). O inverso aqui é o comentário do modelo, e o modelo somente atinge sua plenitude quando relacionado com seu comentário. A insuficiência da fuga individual é aqui caracterizada. Na verdade, temos uma fuga desdobrada em sua apresentação e em sua reestruturação. A releitura

da *rectus* pela *inversus* retoma as implicações representacionais da variação motívica, ao propor que se veja a relação entre identidade e diferença não na imediata comparação de elementos, e sim na produção de conjuntos que possibilitem o contexto dessa comparação. A representação é dependente do contexto de sua produção. A relação (A) – (B) não é de modelo-cópia. As fugas guardam sua individualidade por remissão ao modo como interagem. Uma é espectadora da outra. As fugas duplas espelhadas anunciam o cógito de sua interpretação. Apontam para o que as reúne e distingue.

5- E , finalmente, *A arte da fuga* termina com a assinatura do autor. Na última e incompleta fuga, é introduzido, na terceira seção, um material sonoro com as letras de BACH. Da paródia à ironia, pois, ironicamente a fuga termina incompleta com a entrada do autor. *A arte da fuga*, encaminhando-se pela ampliação das implicações da variação motívica, direcionar-se-ia para uma totalidade das totalidades. A suspensão do fim, marcando o retorno do tema, é um fechamento cíclico para uma obra cíclica, onde o fim não coincide com o começo. A autorepresentação da obra fulgura agora no tema BACH. A personificação do autor ratifica a vontade de abrangência da obra interrompida quando tudo parecia incluir.

Conclusões

A escritura fugal permitiu delinear fatores básicos que determinam a cena:

1- *correlação entre procedimentos estéticos e orientação da recepção*. A recepção é antecipada e inscrita na obra como resultante da individuação da obra mesma efetuada na disposição dos materiais utilizados. Como esses atos são finitos e expostos, a formatividade da obra engedra sua compreensão.

2- *a dramatização não é pontual*. Ela precisa de uma diferenciação que se vale da mediação entre um pretenso todo e partes. Efetiva-se a partir de suportes de expressão que vão sendo explorados e executados durante a representação.

3- *pluralidade de níveis da representação*. Dada a natureza descontínua da dramatização, em virtude da construção do auditório, a obra necessita se autorepresentar na medida em que é executada. A não literalidade das formas demonstra que a obra exibe-se nos procedimentos que se vale para se representar. Assim, suas referências proporcionem a compreensão do modo como se estrutura: algo a ser recebido por alguém.

4- *marcação da obra*. O reconhecimento da representação é realizado na variação de estratégias de identificação dos contextos expressivos da obra, proporcionando constantes reestruturações do representado.

5- O incremento da pluralidade de níveis preconiza *a atividade multisetorial da representação*, havendo dependência e mútua implicação da partes cada vez mais definidas e individualizadas.

A escritura fugal, enfim, exibe para a audiência as habilidades do compositor em organizar sons em função de estratégias melhor compreensíveis por uma meta-estética, uma dramaturgia musical.

10 - NOTAS SOBRE O DRAMA MUSICAL DE CLAUDIO MONTEVERDI[222]

O drama musical desenvolvido por Claudio Monteverdi (1567-1643) prolonga-se até nós como um conjunto de experimentos e soluções estéticas em um período onde palavra e música se integram em drama. A motivação dramática dá a hierarquia para a utilização de materiais musicas e poéticos.

Dessa maneira, a instrumentação, a tessitura vocal, os andamentos, a roteirização dos eventos e a ordem das partes recitadas e cantadas se faz em torno de procurada unificação cênica. As formas poético-musicais procuram evidenciar a presença de um auditório em potencial. Para representar o drama, Monteverdi necessita ultrapassar o autofechamento do material utilizado, dotando-o de uma orientação representacioal. Como não há transparência das formas, Monteverdi precisa medear os efeitos representacionais através da construção de um contexto expressivo que produza tais efeitos. Em suas óperas temos não só a musicalização de temas mitológicos, literários ou históricos, como também uma discussão de possibilidades expressivas. A unificação extramusical de um fazer musical já se constitui em inserção de uma consciência das formas pela complementaridade entre material e procedimentos composicionais.

---

222 Elaborado durante orientação da pesquisa de Iniciação Científica de Eldom Soares “A dramaturgia musical de Claudio Monteverdi”, 2000, e posteriormente ampliado para conferência sobre dramaturgia musical no Seminário ‘Música e Drama’, Universidade de Brasília, 2000.

Por isso, estudar a obra operística de Claudio Monteverdi não se reduz a uma atividade museológica curiosa e pedante. A aproximação com a chamada música histórica evidencia a fragmentação e o formalismo de nossos hábitos investigativos os quais, presos à literalidade da escrita musical, não problematizam os procedimentos de composição efetivados. O feito musical em Monteverdi não se confinado somente à decodificação de realidades noéticas (puramemente inteligíveis). O drama musical é uma ação integradora.

Trabalhando com esta produtiva distância histórica, o pesquisador se inicia tanto em distinguir fontes (dados das obras, autor, gênero, materiais utilizados, comentários críticos) como em formular uma visão mais integrada e crítico-reflexiva de uma prática autoral.

O próprio Monteverdi em textos escritos (cartas e prefácios) procurou pensar o que realizou. As suas cartas são comentários que acompanham parte do processo criativo de suas obras, explicitando a problemática de se realizar algo que ainda não existia em sua amplitude. O drama musical situa-se como confluência do fim da antiga música e destinação da música futura. Recusando a estreiteza dogmática dos cânones da camerata, que propunham a subordinação da música à palavra como imitação ideal do drama grego e reutilizando o material polifônico anterior como forma de traduzir realidades e verossimilhanças para personagens, Monteverdi apresenta-se como dramaturgo musical, como um autor cujas obras são elas mesmas reflexões sobre problemas concretos de expressão.

O estudo de uma função autoral como forma de se esclarecer a relação entre obra, procedimentos e projeto realizacional atualiza a dinâmica entre passado e presente inscrita em uma atividade de pesquisa nas Humanidades. Sem a operatividade histórica da tradição, sem a utilização de conceitos operatórios, sem o recurso à interpretação de obras, é extremamente improdutivo perceber o impacto de uma intervenção autoral específica assim como a intensidade desse impacto. O autor não é uma abstração, mas uma contextura de proposições e questões específicas. A experiência monteverdiana de resolver as questões de continuidade e verossimilhança de um drama musical continua hoje como um ponto de partida para questões relacionadas a formas musicais e suas possibilidades representacionais. Os atos pioneiros e inaugurais de Monteverdi não são apenas cronológicos, mas registram a formação de uma tradição que se vale

de soluções e indecisões frente ao drama musical. Ao coordenar a forma musical a uma mímesis, Monteverdi não restringiu a música, mas suscitou uma experimentação que, consciente da diferença de *status* entre palavra e som, soube impulsionar o material sonoro para exploração de suas orientações e usos. A aprendizagem aqui é um saber transformado em obra. A realização é uma teoria de sua prática

Monteverdi, pois, é produtor de um saber, de um conhecimento que pode ser identificado, esclarecido, interpretado, discutido e apropriado. Um fato historiográfico transforma-se em feito histórico- expressivo.

A dramaturgia musical de Monteverdi dimensiona uma compreensão mais ampla da chamada 'Seconda pratica'. A 'Seconda pratica' é comumente definida como preponderância da palavra sobre a música, invertendo-se grande parte da lógica composicional de sua época. Contudo, mais que uma inversão, para Monteverdi a 'Seconda pratica' é a exploração de potencialidades representacionais inscritas na integração entre palavra e música em uma situação de representação. O drama, pois, é o terceiro termo entre palavra e música.

De modo que temos o seguinte rol de questões:

1-questões estéticas: qual a relação entre a utilização do material em uma obra e a produção de sentido dessa mesma obra? Como tal produção de sentido é reforçada? Como tal reforço desenvolve padrões de observação? Como se relacionam a variedade de materiais utilizados com cada momento de sua realização? Frente à escrita mais aberta da partitura (baixo cifrado, marcações de instrumentação não escritas) como selecionar possíveis interpretações?

2-questões historiográficas (passagem do Renascimento ao Barroco) Qual era a proposta da Camerata Florentina e sua crítica à tradição madrigalesca? Qual era o horizonte musical de seu tempo, a nova música? Como eram as relações entre palavra e música? Como se estruturava seu idioma musical - texturas, coerência tonal?

3-questões teórico-metodológicas. Como citar obras estéticas? Como traduzir dados estéticos em reflexão sobre seu fazer? Como integrar dados musicais e dados composionais a dados extramusicais? Como relacionar dados estéticos e bibliografia de apoio?como trabalhar com tradições e gêneros? Como usar conceitos em reflexões sobre obras estéticas?

4- questões dramatúrgicas. Como se constrói uma audiência? Como se efetiva uma atividade imaginante através em um drama musical? Como se desenvolve um ritmo representacional pela sucessão de partes cantadas

e recitadas? Como se constrói a cena? Como se organizam aberturas e conclusão de atos e obras? Como se realiza a mímesis dramática, relação entre eventos encenados e produção de um imaginário a ser compreendido pela recepção? Como se dá a produção de contextos de cena através da descontinuidade musical?

A partir disso, a situação de se deter em torno de uma 'dramaturgia musical' é um desafio a nossos hábitos intelectuais. Na expressão mesma texto e música comparecem como apontando para um fazer que vai além dos termos envolvidos.

O que mais provocativo surge disso é que este encontro problemático acontece em uma moldura liminar, região de limites limítrofes. Não se trata só da descontinuidade entre dois termos, mas a impossibilidade de síntese, da co-presença do heterodoxo.

De fato o impulso de integração do diferidos é contrabalançado pelo impulso de sua viabilidade. É ao dar-se conta da diferença de materiais e da precariedade de sua convivência que o processo criativo de uma dramaturgia musical começa assumir sua individualidade, sua longa história de experimentação, pesquisa e realização. Em sua liminaridade, os limites da palavra e da música vão ser manipulados e exibidos como meios de fazer perdurar suportes expressivos extensos a partir do uso intenso desses limites. De modo que a dramaturgia musical é um caso-limite de ficções elaboradas e compreendidas como tal e, ao mesmo tempo, o modo como tais ficções são possíveis. A sua efetivação é a busca dessa possibilidade, é o argumento de sua realização.

O enfrentamento da tarefa de realizar uma ficção audiovisual para a cena envolve problemas expressivos que demandam determinados atos como forma de coordenar a dificuldade ao esforço. A representação que sucede a este enfrentamento nos esclarece e muito a respeito de tais problemas e atos correlativos.

Ainda mais que a cena, a situação de performance comparece não como meio transparente[223]. O 'fator performance', se bem enfrentado e

---

223 Na pop-pós modernidade argumentos antimiméticos e formalistas tem procurado ampliar o caráter de artifício da ficção como mediação de todos os nexos interindividuais. A generalização da representação como mediação epistemólogica fundamental acarreta a idealização mesma da ficção. A plasticidade da representação, expandida pelos produtos de entretenimento massivos - especialmente o cinema- não corrobora a eliminação de sua elaboração. Tal instância produtiva é negligenciada na apressada conceptualização da representação sem levar em

explorado, é modificador de toda e qualquer esforço de representação. Se a forma de apresentação do espetáculo é um primeiro índice de como os problemas compositivos foram enfrentados, sua realização dá o acabamento de sua inteligibilidade. Ao se expor como ficção, esta ficção exibida para os olhos e para os ouvidos é atravessada por uma contínua linha de avaliação e remodelação, que se converte no horizonte interpretativo do espetáculo.

Ocupando um espaço e proporcionando o tempo de seu entendimento e aplicações posteriores, a ficção encenada corrige qualquer estrito mentalismo, fornecendo escalas que integram o que é mostrado com os procedimentos mesmos de sua exibição. Uma ficção que se expõe, exibe seus suportes expressivos, demonstra-se como ficção. Ultrapassados são os obstáculos do discurso, da atitude contemplativa, dos programas estéticos, estabelecendo-se o processo criativo na arena onde se defrontam e se confrontam um esforço de representar e uma insistência de compreender.[224] A mútua implicação entre composição e performance proporciona um campo de experiências e aprendizagens onde o processo criativo é modificado constantemente[225]. A integridade dos materiais e das concepções autorais prévias é solapada na abertura de novas pressuposições, de uma diferenciada referência e orientação desses materiais e de suas linguagens e formas de tratamento. A ficção audiovisual converte-se em uma metaestética.

Monteverdi em suas cartas, além de se lamentar as dificuldades econômicas, registra as implicações do fator performance. Muitas vezes criticando libretos e obras e avaliando cantores e instrumentistas, Monteverdi aborda questões que não se reduzem ao puramente musical ou ao puramente textual, nem ainda se resumem à correção da atuação. Para aquilo que não tem nome, mas que pode ser percebido e interfere drasticamente na organização e na realização de uma obra, temos uma marcante atenção nas cartas. Esta inominada presença não é texto, nem música: vamos procurar melhor caracterizá-la.

Nestas questões o autor das cartas que vamos analisar teve como premente exercício por 23 anos de anos ser o diretor de espetáculos da casa real de Mantua, "sendo responsável não somente por organizar os concertos

---

conta um processo criativo que a elabore. Muitas vezes o processo criativo torna-se quase somente a aplicação de uma conceptualização. Veja-se DIXON 1998.

224 A argumentação aqui apresentada será ampliada na conclusão deste livro.

225 Valho-me aqui da hipótese Parry-Lord, sobre a composição em performance. V. LORD 2003. V. ainda MOTA 2013.

diários e recreações musicais, mas também de providenciar música para importantes eventos da corte"[226] .

Em uma carta de dezembro de 1604, para o Duque de Mantua, seu patrão, Monteverdi apresenta um esboço, para o carnaval de 1605, de um ballet, dança cantada acompanhada por pequena orquestra. Nas indicações temos como se estrutura este ballet, sendo descritas as seqüências de entradas e os grupos dançantes e qual a música relativa para cada seqüência. A divisão do todo do ballet em subseções ocupa um espaço representacional, disposição de partes inteligivelmente associadas ao que se está procurando tornar imaginável.

O *ballet* gira em torno da imagem pastoril de Endimião[227]. A encomenda é "compor duas entradas, uma para estrelas que seguem após a lua, e outra para os pastores que vem após Endimião, e duas danças, uma para os estrelas somente, outra para estrelas e pastores juntos"[228]. Na falta de instruções precisas, como normalmente as encomendas era solicitidas, Monteverdi propõe correlacionar a forma de apresentação do ballet com a representação do mito. Para tanto ele decompõe o movimento dos astros de forma a tornar reconhecívies o efeito de sua presença no tratamento de sua exibição. Uma variação instrumental é correlativa a uma performance de dança-canto. Eis o plano somente para as estrelas:

Todos os instrumentos/dançam e cantam todas as estrelas
Cordas/ primeiro par de estrelas
Todos os instrumentos/dançam e cantam todas as estrelas
Cordas/ segundo par de estrelas[229]

226 Conf. KELLY 2000 e STEVENS 1980.

227 Sobre o mito v. Apolônio de Rodes 4.57. Karl Kerényi (KERENYI 1993:155-156) narra assim :"Dizia-se que quando Selene(a lua) desapareceu por trás da crista da montanha de Latmo, na Ásia menor, estava visitando seu amante Endimião, que dormia numa caverna naquela região. Endimião (...) recebeu o dom do sono perpétuo, de modo que ela sempre pudesse encontrá-lo e beijá-lo". Camões em ode à lua dramatiza o pastor : "Já veio Endimião por estes montes,/O céu , suspenso, olhando,/E teu nome , com olhos feitos fontes,/Em vão chamando,/ Mercês à tua beldade,/ que ache em ti uã hora piedade."

228 Para as cartas veja-se ed. de STEVENS 1980. Cito aqui a carta 3. Para recente tradução em língua portuguesa dessas cartas, v. MONTEVERDI 2011.

229 No texto da carta 3 temos: primeiro de tudo uma curta e animada parte instrumental (air)canção tocada por todos os instrumentos e igualmente dançada

A forma de apresentação distribui em subseções bem marcadas os materiais, refigurando o que se quer mostrar ao atualizar um movimento das estrelas, estas visíveis e audíveis proporcionalmente a sua individualização. As referências de totalidade e parte são interpretadas musica e pela dança em momentos definidos e co-extensivos. O seqüenciamento do que é mostrado, ao mesmo em tempo que registra o modo como as referências se organizam, projeta uma sobrepresença, um grau de futuridade para o que se exibe. O interrelaciomento da recursividade do movimento global e da individualidade do movimento específico parece estabelecer uma projeção de continuidade dentro da sucessão descontínua. De modo a procurar recobrir a dispersão da audiência, em virtude da mútua implicação das retomadas de referência orientadoras que servem de contexto para distinções subsequentes.

Este plano audiovisual, que substitui as amorfas ideias e os materiais da encomenda, é qualificado como arranjo dissipativo, novo, deleitoso, prazeiroso.

Grande parte das cartas são respostas a solicitações de colocar, em música, versos. "Recebi uma carta de vossa excelência com certas palavras para dispor em música"[230], é o Monteverdi escreve em Agosto de 1609 para seu habitual destinatário, Alessandro Strigio, libretista de *Orfeu*. *Orfeu* mesmo é subintitulado "Fábula em música". Mas, no que é dito, devemos ver o que é referido. A transformação do verso em música é indicada. Mas essa transformação não é unidirecional. Nem é o verso que deixa de ser verso para ser música, nem é a música é o único agente transformador, posto que age em função do que o verso assinala. Pode a mesma sentença dizer mais que seu enunciado?

As palavras que vão ser musicalizadas estão em versos de um libreto. Em seu processo criativo Monteverdi submete o libreto, as indicações formais (gênero, partes da obra, instrumentação, distribuição de papéis e

---

por todas as estrelas; então imediatamente as cinco 'viole de braccio' fazem uma parte instrumental diferente da primeira (os outros instrumentos param) e somente duas estrelas dançam pois (as outras não participam) e ao fim desta seção duo, tendo a primeira parte instrumetal sido repetida com todos os instrumentos e estrelas, este padrão é continuado até que todas as ditas estelas tenham dançado duas a duas".

230 Carta 7. As cartas 21,26,29 retomam esta expressão colocar poesia, fábula, em música.

vozes) e informações circunstanciais (ocasião da apresentação, dedicatórias) a uma apreciação de seu potencial representacional. Supressões, acréscimos, extensões são feitas e negociadas a partir de um material prévio.

Quando faltam estas indicações e informações, temos algumas cartas. Novamente para Alessandro Strigio, em dezembro de 1616, Monteverdi suplica: "diga-me os nomes daqueles que vão fazer o papel das partes escritas, para que então eu possa fornecer a musica apropriada para eles. Por favor me dê a honra de saber isso: quem vai fazer o papel de Tétis, quem o de Proteu, quem o da Sirene"[231]. A textualidade do libreto necessita do conhecimento da vocalidade dos intérpretes. O número, extensão, tessitura e cor das vozes do elenco – tudo será avaliado de acordo com as referências textuais e daí a musica será composta. Não é em vão que um quarto dos temas das cartas relaciona-se a comentários e julgamentos de performances vocais.

Em outra carta, ao Príncipe Vincenzo Gonzaga, a respeito de canção de uma fábula em música, Monteverdi pede que "faça o favor de conceder conhecer quantas vozes e como isso será performado, e se alguma sinfonia instrumental vai ser ouvida antes da canção, e de que tipo vai ser ela"... e se "a canção que começa{com o verso} 'O esplendor com o qual eles brilham' vai ser cantada ou dançada - e sobre que instrumentos vai ser representada, e também por quantas vozes vai ser cantada - para que eu possa escrever música apropriada para ela também"[232].

De forma que a composição começa com a consideração dos materiais, com a exploração das possibilidades desses materiais a partir de limites identificados. Quando o material proporcionado não corresponde ao que Monteverdi chama de estilo teatral de música[233], temos uma crítica integrativa que procura oferecer soluções e opções. Começamos aqui a entender a concepção de uma dramaturgia musical.

Por exemplo: em carta a Alessandro Strigio, em Dezembro de 1616, após receber a analisar uma fábula marítima proposta para ser musicada para a cena, Monteverdi expõe alguns problemas representacionais que encontrou. Em jogo de palavras, afirma que a música em geral objetiva ser rainha do ar (canção/ar), e não da água. Ela reivindica sua audibilidade. As

231 Carta 23.

232 Carta 30.

233 Carta 53 "Eu não devo passar um dia sem compor algo nesse estilo teatral de canção". Carta 96 "algo de natureza teatral". Carta 6 " música para o teatro". Carta 8 critica alguém que não "compôs música teatral".

personagens prescritas no texto, requerendo alturas graves para as vozes das grandes criaturas marinhas (Tritões) não se conjugam com o uso de cítaras no baixo contínuo. A interpretação musical da figura não apreende seu diferencial representacional.

Em complemento a isso os interlocutores dos tritões são ventos cupidos e zéfiros e sereias. Frente a este mundo mitológico, Monteverdi se interroga: "Como, querido senhor, eu posso imitar a fala dos ventos se eles não falam? E como eu posso, por quais meio, mover as paixões? Ariadne comoveu-nos porque ela era uma mulher, e similarmente Orfeu porque ele era um homem, não um vento. Música pode sugerir, sem palavras, os ruídos dos ventos e o balido de uma ovelha, e o relincho dos cavalos e assim por diante. Mas não pode imitar a fala dos ventos porque tal coisa não existe"[234].

Mímesis e afetos - dois parâmetros fundamentais para a dramaturgia musical de Monteverdi. A ficção dramatizada leva em conta uma interrogação a respeito de sua modalidade, da distinção de realidades e referência na representação. O exercer um *logos*, a fala teatral, no drama, ganha um estatuto diverso de o estar presente em cena. O agente dramático, mais que porta-voz de uma fala autoral, está comprometido com a ficcionalidade, a partir da qual ele passa a existir. A divisão e distribuições de papéis e as figuras corresponde à análise da própria representação, dos focos dramáticos que exibem situações memoráveis, impactantes e exemplares. À não homogeneidade das figuras corresponde à diversidade de sua focalização dessas situações. Homens e criaturas míticas distinguem-se distinguindo referências e modos de orientações. A diversidade de níveis de referência da ficção faz com que o que está representado não se confine em sua autoapresentação. O mundo ficcional é solicitado a se transformar em espetáculo de sua situação de representação. O que se mostra demonstra a complexidade de seu realismo: ficção com distinções para um olhar que interpreta e procura a inteligibilidade dessas distinções. Mímesis aqui é apropriação de um nexo entre a forma de apresentação e sua compreensão. Não se imita a coisa, mas se repropõe o vínculo entre representação e audiência.

A respeito da representação de outra fábula, Monteverdi discute a respeito de três canções de sereias : "se as três tiverem de ser cantadas separadamente eu temo que a obra vai se tornar muito longa para os ouvintes, e com pouco contraste.(...) Por essa razão, e por abrangente variedade, eu devo

234 Carta 21.

considerar os primeiros dois madrigais cantados alternadamente, um por uma voz, outro pelas duas juntas, e o terceiro por todas as três vozes "[235].

Não sendo o espetáculo audiovisual uma instância autoreferencial, e sim postado frontalmente a uma avaliação e entendimento, decisões sobre o material e sua forma de apresentação são tomadas levando em consideração sua situação de representação. A extensão e diferença do que é mostrado não se restringe à natureza estritamente musical do material. O que vai ser disposto é correlativo ao modo como vai ser recebido. A contextualização de sua receptividade é dá o acabamento à forma de apresentação. A duração, extensão, diferenciação do que se mostra respondem ao contexto de espetáculo através do qual o material é organizado como algo a ser ouvido, visto, compreendido e apreciado. A separação das partes e o modo como elas se interrelacionam sucessivamente ou em conjunto, marcando uma unidade de apresentação - que é o que vai ser acompanhado pela audiência – situa a análise de sua configuração. A sucessão do que se mostra torna observável a orientação de sua realização. Ou seja, a forma analítica de apresentação é um expediente de contextualizar a recepção do espetáculo. A preponderância do espetáculo sobre o material a ser apresentado proporciona decisões seletivas e continuadas.

Logo, pela lição de Monteverdi, vemos que em obras dramático-musicais, a situação de performance torna-se um horizonte de esclarecimento da representação. A amplitude de eventos fisicamente apresentados aponta para orientações de integração que ultrapassam a enumeração dos materiais utilizados.

Desse modo, o 'trazer à cena' não se resume a uma decorrência, a uma contingência secundária. A materialidade da performance constitui-se em contexto através do qual relações entre recursos e mídias diversas adquirem uma compreensão aplicada à sua realização. Na sucessão da performance, os intervalos e as diferenças entre ver e ouvir, entre sentido e ação, cena e recepção são expostos e explorados. Um ambiente para exibição e exploração desses intervalos e diferenças é desenvolvido por atos performativos.

Em obras dramático-musicais, este ambiente multimidiático interfere em e modela sons e palavras, exigindo abordagens que procurem descrever, analisar e conceituar a estruturação e os efeitos desse ambiente. O fator performance, então, ao mesmo tempo que melhor se compreende

---

235 Carta 24.

na amplitude de seus nexos e relações exige também estratégias amplas e complexas para sua racionalização.

Em todo caso, o tal 'terceiro fator' coloca em evidência a realidade multitarefa tanto de quem executa tanto de quem investiga obras dramático-musicais.

Assim, a proposição da performance como objeto de estudo para as relações entre música e palavra em obras dramático-musicais efetiva uma provocação ao pensamento, um desafio para o intérprete, pois coloca em teste e exame práticas e modelos interativos e integracionais.

Ou seja, a contextualização que o fator performance possibilita é tanto de a dos eventos estudados quanto do próprio investigador.

11- A realização de óperas como campo interartístico: dramaturgia, performance e interpretação de ficções audiovisuais[236].

Nas últimas duas décadas, o incremento da convergência entre teatro e ópera por meio da reencenação\ reinterpretação obras dramático-musicais tem provocado polêmicas e questões que reivindicam um tratamento teórico-reflexivo mais detido, capaz de ultrapassar a arena das contingências da opinião e do gosto[237]. Neste trabalho, enfoco as implicações dessa

236 Elaborado a partir de comunicação ao XV Congresso da Associacão Nacional de Pesquisa e PósGraduação em Música, Rio de Janeiro, 2005. Já se expressam aqui as experiências de direção e encenação de óperas no LADI-UnB, iniciadas em 2004. V. MOTA 2014a.

237 BOLSTEIN 1994 discerne, na renovação da ópera, dois fatores:a renovada ênfase na atuação e na movimentação em cena e a reconceptualização de obras do repertório efetivada por diretores teatrais como Peter Sellars. LEVIN 1997, a partir de uma análise de produções e direções de ópera, procura encontrar fundamentos teóricos para julgar o valor de uma encenação. Tal postura, segundo TREADWELL 1998 não situa a questão da performance como um ato interpretativo, mas reproduz em novos termos o mesmo eixo pseudocrítico de oposição entre conservadorismo e inovação. Nas palavras de TRADWELL 1999:601 "a discussão sobre a produção de óperas precisa ir mas além do argumento sobre se é certo ou errado que certos objetos possam ou não estar em cena em certos momentos, ou que determinados eventos possam ser atualizados em determinados espaços"

convergência tanto na tradição operística mesmo quanto no campo musical que acolhe esta tradição. A teatralidade da ópera aponta para a relevância que a performance ocupa no fazer musical. Desse modo, a discussão sobre a realização de ópera transforma-se numa discussão sobre pressupostos sobre as complexas relações entre texto, cena e música.

A aproximação entre atuação e canto, exigida por obras dramático-musicais, parece óbvia. Mas é durante a preparação de óperas que esta obviedade transforma-se muitas vezes em tormento. Na formação do intérprete-cantor, como na formação do músico-intérprete, a centralidade do texto reforçada pela autoridade e,algumas vezes, autoritarismo da orientação e condução do desempenho, acaba por considerar performance como um ato derivativo, subsidiário, secundário[238].

Esta abstração das condições, habilidades e amplitude da performance ocasiona uma espécie de ficção metodológica da 'música sem músicos'(COOK 2001:242).

Um dos pressuposto desta abstração reside na música como um objeto autônomo, centrado em si mesmo, que gera seu próprio significado e contexto, apreensível primordialmente através de operações mentais silenciosas[239].

Seguindo tal reducionismo, o cantor-intérprete, mais que o músico-intérprete, situa-se nos extremos entre o puramente musical e a sua performance. Por isso muitas vezes preenche este entre-lugar de extremos com excessos, com o desempenho estereotipado e convencional, 'operístico', marcado por projeção da individualidade do intérprete, estereótipos de comportamento, poses e rompantes – como se o excesso pudesse preencher ou completar o vazio de performance que irreversivelmente se mostra em cena...[240]

Porém, quando cantores são tratados como atores, valendo-se de procedimentos interpretativas das Artes Cênicas, a preparação e realização

238 KERMAN 1987:257 chega a comentar que " surpreendentemente ou não, o fato é que os teóricos tonais estão quase totalmente silenciosos acerca do assunto 'performance musical.' "

239 Para uma análise do conceito de autonomia musical v. WHITTALL 2001.

240 Em suma: o excesso sem consciência da performance de ostentação individual se distingue do excesso do contexto mesmo do articulador de cena em uma obra dramático-musical, articular este envolvido em atividades e habilidades diversas e co-operantes.

de obras dramático-musicais se torna não somente a encenação de uma ópera[241]. A questão ultrapassa a analogia entre o cantor-intérprete e o ator. Não se trata de mera aplicação de uma prática artística em outra prática artística. Senão, o resultado seria ainda a continuidade do pressuposto da autonomia, só que agora invertido. O que então a teatralização da ópera acarreta de tão mais provocador que a suplementação de uma atividade já bem definida?

Bem definida? Edward Cone tentou em um influente ensaio, sem levar em conta a fisicidade da realização operística, tratar da especificidade da ópera nesses termos: " Como o mundo da opera difere de outros mundos dramáticos? Quem são as pessoas que habitam esse mundo e que tipo de vida eles levam lá? (CONE 1989:125)."

Após esta questão, que se vale da naturalização de seu referente, E. Cone apresenta uma distinção prévia entre 'canção realista' e 'canção operática' como modalidades de performance em uma obra dramático-musical. A distinção tem por base a performance em uma peça de teatro não musical. Em uma peça as pessoas falam, tal como em uma ópera as pessoas cantam. Este tipo de atuação normal, dentro de um contexto de cena, torna-se o padrão para a atuação desviante, que se desliga das imediatas e necessárias realidades que são exibidas. Assim, na 'canção realista' o que se mostra é a integração do intérprete ao seu contexto de cena mais imediato, enquanto que na canção operática, o intérprete amplia seu tempo e seu espaço e compartilha sua performance mais com a platéia.

No mesmo ensaio, tal dualismo de níveis de referência é posteriormente questionado pelo próprio E. Cone: "Será que a rígida distinção entre canção realista e canção operática se sustém? (CONE 1989:126" Note-se a dificuldade de se sustentar a definição de uma complexa atividade interartística em distinções prévias e absolutas. A hesitação de E. Cone aponta para outras vias de acesso que vêem no contraditório e no diverso a possibilidade de se pensar o heterodoxo não em termos abusivamente exclusivos, organicistas e autoexcludentes.

Frente à hesitação de E. Cone, P.Kivy procura resolver esta leve percepção do múltiplo(duplicidade de níveis de referência dos atos performativos dos intérpretes-cantores) em uma coerente explicação. Então P. Kivy

---

241 SHEVETSOVA 2004:348 defende que tratar o cantor como um ator é um iperativo da arte dramático-musical, de forma a os habilitar a " encontrar nuances de personificação, situação, ação, e, acima de tudo inter-relacionamento entre todos os participantes"

propõe sua Fantasia filosófica (KIVY 1991). Ao invés das distinções entre mundo da ópera e mundo da vida, outro mundo qualquer, Kivy advoga a unidade de todos os mundos, de todas as referências através da criatividade dos atos lingüísticos. "Somos todos, em conversação, irmãos e irmãs em arte(KIVY 1991:71)". As diferenças e distinções são solapadas em prol de base comum das interações: sua orientação perceptiva unificada apenas pela pelo *medium* - a música ,na ópera; a palavra, na vida.

Esta definição unificada pelo *medium* já havia sido utilizada por P.Kivy como fórmula para explicar o surgimento da ópera (KIVY 1999). Questionando a produção dramático- musical de Monteverdi, P. Kivy argumentava que a tensão entre drama e música, entre coerência musical foi quem gerou a ópera. Quando a semântica da música foi subordina à sua sintaxe. O problema da ópera, pois, torna-se um problema intelectual. Como um novo E. Haslick, P. Kivy busca uma assepsia, uma esfera transcendental sem os entraves de interferências representacionais, sejam elas as emoções, corpos e espaços concretos de realização(KIVY 1999:14-15). Deslocando a ópera para esta esfera, ela se encontra livre das necessidades de sua justificação no mundo, de interação com outras referências ou práticas de representação. É pura música.

Tanto que em sua ' fantasia', P. Kivy afirma: " Nós todos sabemos que cantores raramente são bons atores ou atrizes; é um fato estatístico. (...) Porque ópera é em seu mais essencial (*essential*) aspecto uma arte para se ouvir (*heard art*), e não para se ver. Muita atuação em cena acabar por trazer confusão sobre sua natureza essencialmente*(essentially*) musical. (KIVY 1991:75)[242]" Tanto que para preencher e substituir o movimento dos corpo existe a orquestra. A orquestra é, " em termos simples, gesto expressivo e movimento corporal(KIVY 1991:75)." Para não haver redundância, os corpos devem ficar inertes para que os instrumentos possam fazer as vezes de corpos (KIVY 1991:75).

Desse modo, pressupondo-se a homogeneidade do *medium*, suspende-se a interferência de outras dimensões da produção operística em prol da emergência do puramente musical em sua completa realização. Somente assim, a ópera como música, como plenitude sonora pode acontecer.

---

242 ROSEN 1992, em uma crítica a KIVY 1991, mostra, entre outros problemas, o reducionismo de P.Kivy na leitura das distinções e hesitações de CONE 1989 inviabiliza a compreensão "do complexa interação entre sistemas de arte que constituem a arte da ópera."KIVY 1992 responde ROSEN 1992, reafirmando seus pontos em defender uma lógica para o "bizarro mundo da ópera (KIVY 1992:180)."

Mas as outras referências dificultam mesmo o acesso à inteireza musical? As habilidades e o esclarecimento da situação de performance são obstáculo para se efetivar a obra dramático-musical ? Por que a performance permanece como contra-exemplo, como referência negativa, como argumento a ser rebatido?

Uma das grandes contribuições que a teatralização da ópera tem trazido para o cantor-intérprete é a secular conquista das Artes Cênicas de se deslocar o centro de orientação das teorias e das práticas para o treinamento do ator, para suas habilidades e sua consciência interpretativa. Até o século XIX, as companhias teatrais se gravitavam em torno da figura do primeiro ator e de toda uma hierarquia alimentada pelo histrionismo do líder. A emergência do teatro moderno é contemporânea da descentralização das prerrogativas interpretativas. É para a interação entre obra e intérprete que o trabalho interpretativo se direciona[243]. Não há uma interpretação canônica, única e final de um papel, de uma obra, mas uma negociação entre as marcas que a obra registra e o processo criativo que transforma estas marcas em um espetáculo, a partir dos membros envolvidos no processo.

Na Universidade de Brasília, há um projeto interdepartamental – o projeto Ópera Estúdio - que tem procurado aplicar este pressupostos na encenação de obras dramático- musicais[244]. Dois espetáculos foram realizados: *As bodas de Fígaro* e *Carmen*. O espaço universitário tem proporcionado a oportunidade de se desenvolver uma rotina de atividades que dificilmente seriam possíveis em outros ambientes. Primeiramente, temos os cantores desde o início do processo criativo. Eles não chegam ao fim de tudo apenas com suas partes já memorizadas. Com isto, reforça-se uma consciência de grupo, fundamental para se começar a entender concretamente a amplitude multidimensional de obras dramático-musicais.

As atividades preliminares de discussão e compreensão das linhas de atuação e do conceito estético da obra são propostas e orientadas na

243 Para este paradigma interacionista-interpretativista v. GADAMER 1998.

244 A participação do LADI neste projeto interdisciplinar se deu entre 2004 e 2006. Durante esse período, tivemos os processos criativos e apresentações das seguintes obras do repertório operístico: *Bodas de Fígaro*, de Mozart, em 2004; *Carmen*, de Bizet, em 2005; *O telefone,* de Menotti, em 2005; e *O empresário*, de Mozart, em 2005. Ainda neste projeto, começou o trabalho de composição e produção de novas obras dramático-musicais, como Saul (2006); e *Caliban* (2007). Sobre o tema, v. os materiais publicados na seção 'Documenta' da *Revista Dramaturgias*. Além disso, v. MOTA 2015, MOTA 2018.

correlação entre dados musicais e dados cênicos. Ao invés de se marcar deslocamentos em cena, acentua-se no cantor-intérprete o conhecimento de seu desempenho, de onde ele está, com quem interage - seja com outros personagens, orquestra ou público - como se reage à sua linha de ação, entre outros esclarecimentos. Dessa forma, ele compreende a diversidade material de referências, mídias e procedimentos aos quais sua atuação se vincula. Diante dessa multiplicidade de recursos, o cantor poderá enriquecer sua interpretação, enfatizando a cada momento aquilo que a cada momento precisa ser enfatizado.

Esta compreensão da amplitude de seu fazer em nenhum momento se constitui em embaraço e negação da musicalidade da obra. L. Treitler advertiu que há o risco de se reduzir a obra musical a seu contexto extra-musical ao não se levar em conta o específico musical (TREITLER 2001:358). A advertência de Treitler não é uma paráfrase de KIVY 1991. Como COOK 2000 postulou, a música modifica-se em seus contextos de uso e produção. E em situação intermidiática que isso se torna materialmente exposto. Óperas são justamente explorações dessa possibilidade de contextos e referências desdobradas, pois apresentam acontecimentos que mídias em separado não tem a mesma intensidade e abrangência de representar. É necessário então uma dramaturgia e uma sobreatuação que parta dessa tensão entre os limites particulares de cada mídia para se propor não um *medium* de todos os outros, mas uma situação-problema que se vale de materiais heterogêneos e finitos que se tornam um problema a realizar e a interpretar. Cada novo encontro com o repertório operístico é uma renovada oportunidade para explorar este campo interartístico no qual a performance não é somente um veículo, mais uma dica de bastidor, e sim fator de inteligibilidade.

12- Dramaturgia musical: problemas e perspectivas de um campo interartístico[245].

Para a expressão 'Dramaturgia musical' convergem atividades representacionais e discussões teórico-metodológicas que inserem obras e autores em uma amplitude de questões musicológicas, históricas e estéticas.

245 Reelaboração de comunicação apresentada ao III Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG,Goiânia, 2003.

Como objeto de investigação e de realização estética, pois, uma dramaturgia musical pressupõe justamente este pluralismo reflexivo e realizacional que o define. De modo que, como ponto de partida, temos a inadiável tarefa de ao nos confrontarmos com este tipo de dramaturgia conceber uma pluralidade irredutível à síntese de seus elementos componentes. Trata-se de não confundir materiais com procedimentos. E é a partir mesmo dessa impossibilidade de síntese que o horizonte mais compreensivo da dramaturgia musical se delineia.

Desse modo, perspectivas puramente musicais ou puramente literárias dispõem visões parciais e limitadores da questão. O que está em jogo é o fato que a expressão 'dramaturgia musical', apesar de se compor de dois elementos, aponta para um terceiro, para algo cujo resultado é mais que a soma das partes.

Este 'algo' que muitas vezes não tem nome mas está implicado na ultrapassagem das partes pode ser mais aproximado quando de uma apreensão global do processo criativo de obras que exigem desempenho diante de uma audiência. Tradicionalmente, predomina nos estudos composicionais uma morfologia descritiva e prescritiva, uma estética normativa que elenca distinções e modelos os quais, por sua apresentação e rigor lógicos, proporcionam uma imagem de autosuficiência, como se bastassem esses modelos de figuração para que houvesse a totalidade da obra.

O predomínio desse autofechamento das formas contudo é confrontado por outra atividade dentro do processo criativo que corrige e reorienta esquemas mentalistas prévios: é o da realização, desempenho, performance. Obras dramáticos musicais valem-se da pressuposição de sua exposição fisicizada diante de um auditório, facultando-se marcas performativas. Diante desse imperativo realizacional, opções de organização e estruturação do que vai ser mostrado não são completa ou totalmente justificadas e adotadas por escolhas formais de composição. Há uma interação entre escolhas formais e decisões realizacionais. A disposição e duração de partes, de eventos, de cenas, de atos dentro de uma peça dramático-musical expõe uma inteligibilidade que não se baseia apenas na abstração do controle técnico do material. Tanto que na exposição desse material haverão correções que a realização impõe sobre a composição.

Os efeitos de uma situação concreta de execução e desempenho sobre atividades composicionais produzem o que pode ser denominado *fator performance*. Obras dramático-musicais se apropriam do espaço de exibição

de seus materiais e o transformam em espaço de representação onde não só referências ao universo imaginativo vão ser desempenhadas como também a ordem, duração, posição e repercussão das partes vai ser efetivada.

Em decorrência de sua realização, a diversidade de materiais e procedimentos que uma dramaturgia musical arregimenta são melhor compreendidos. É justamente em razão da materialidade cênica que a idealidade do autofechamento de modelos compositivos é refutada, e então, a pluralidade da dramaturgia musical comparece em suas possibilidades e dificuldades.

Em decorrência do *fator performance* desloca-se a unificação do que é mostrado para a audiência de uma instância que transcende à representação para a diversidade de atos e decisões desempenhados *in loco* que possibilidade haver um espetáculo. O descentramento de uma perspectiva privilegiada justificada composicionalmente para uma exploração de nexos e vínculo produzidos durante a representação acena para concretude do fator performance. O espetáculo se unifica em função do provimento de uma generalizada situação de contato, contato retomado e reproposto continuamente. A continuidade do contato, dos nexos e vínculos entre o que se desempenha, o que se mostra e o que se compreende disso é o que unifica o espetáculo.

Assim, compor para um drama musical é enfrentar o problema do contato para configurar e dispor os materiais em cena. O processo criativo de uma dramaturgia musical defronta-se não com resoluções mentais mas com obstáculo de sua realização. Uma dramaturgia musical é o enfrentamento mesmo de sua própria possibilidade.

Esta reversibilidade da dramaturgia musical, que ao expor algo expõe a si mesma, contudo, manifesta a diferença de seus materiais e procedimentos. Se o *fator performance* demonstra e acarreta a transformação de todo material ou técnica prévio, essa transformação só é verificável se exibido for justamente a pertença do que se mostra à sua apropriação. Tudo que vem a cena amplifica-se e se remete para sua situação de representação. Mostrar algo é sempre produzir um contexto de observância através do qual audiência e articuladores em cena reúnem na inserção de sua posição em níveis de referência outros que suas presença em isolamento. Esta transformação em presença, em espaço, contínua e exorbitante conjuga a irreversibilidade das modificações sucessivas com a reversibilidade da representação. Ao fim, o fator performance exibe-se exibindo seu perfil de atrator, lugar de convergência e integração de materiais, expectativas e procedimentos.

Transformando idéias e dimensionando coisas, a performatividade de uma dramaturgia musical reúne e aproxima referências que cotidianamente podem estar dispersas. Nesse ponto questões de realização correlacionam-se a questões de recepção. A abertura e amplitude da configuração das práticas composicionais em virtude de sua realização faz-nos entender que grande parte da atividade de se elaborar e apresentar um drama musical consiste não em reproduzir um mundo, em apagar as marcas de sua realização em prol da transparência do *medium*. Ao invés do apagamento das marcas de sua realização, vemos que a dramaturgia musical se caracteriza justamente pela atratividade causada pela exposição daquilo que é em seu fazer e concretude: som e visão.

Se para mostrar aquilo que é, ela mostra-se como é, uma dramaturgia musical integra referências múltiplas e diversas e exibe essa *integração* mesma tanto como excedência que a distingue quanto inteligibilidade do que realiza. Dessa maneira, transformar materiais prévios e expor o modo dessa transformação são atividades complementares que não se compreendem ou se apreendem em si mesmas, no mero ato de reunir. Por que se integram referências numa abrangência que concentra, distende e projeta para além da flexibilidade do que se apropria? Por que esta amplitude e muldimensionalidade de uma dramaturgia musical.

É preciso o excesso para se repercutir a globalidade feita de pedaços. Aquilo que se mostra em uma drama musical é articulado audiovisualmente. Sem o toque, a distância, o intervalo a diferença entre os articuladores de cena e a audiência é situada em um contato pelo som e pela imagem. Contudo, como sabemos som e imagem pertencem a contextos produtivos e receptivos diversos. A assimetria entre bandas sonoras e bandas visuais desdobra a assimetria entre palco e platéia. O excesso referencial de uma dramaturgia musical interpreta, performa o espaço de atualização dessas assimetrias que se entrechocam. A impossibilidade mesma da identidade entre som e imagem desdobra na impossibilidade de fusão entre recepção e representação.

Contudo, ao mesmo tempo que uma dramaturgia musical exibe e explora essas assimetrias prévias no contexto e continuidade de sua realização temos frente a reunião das disparidades uma manipulação transformadora das assimetrias. As assimetrias são apropriadas e refiguradas. Os termos diversos invertem-se e sobrepõem-se. O articulador de cena dramatiza a recepção. O som figura como imagem. A imagem se personifica. Enfim, as

diferenças comparecem no extremo de sua utilização, enfatizando não mais apenas a sua limitada instância prévia mas, em razão de sua refiguração, a possibilidade de vincular cada ocorrência na multidimensionalidade que a efetiva.

Este contínuo projetar, que correlaciona a atualidade do que se mostra com a amplitude do que se realiza, contextualiza o excesso referencial ao limite da potencial participação nessa atratividade exorbitante. A textura do que se exibe possui seu acabamento na apropriação recepcional. O fazer-se do espetáculo dramático musical complementa-se no fazer-se de sua audiência. Tudo que é mostrado tem uma definição observacional. Por isso é exibido simultaneamente por meio de várias referências. A co-ocorrência de atos representacionais e procedimentos sobre materiais não objetiva simplesmente complementar as defasagens do ver e do ouvir dos articuladores de cena do espetáculo. Todo articulador de cena (cantor, músico, ator, extras) mesmo conhecendo de antemão a obra na qual atua possui sempre uma experiência parcial daquilo que é dramatizado. Sua presença mesma é a presença dessa parcialidade e limitação. Mais que dramaturgias faladas, a dramaturgia musical radicaliza esse fato ao sobrecarregar seus articuladores com funções musicais e não musicais de modo que esta sobrefunção pertença mesmo à especificidade de uma atuação dramático-musical. Assim, os articuladores de dramas musicais são tanto limitados pela insuficiência a tudo que é performado quanto pelo excesso que os posiciona em cena, duplamente insuficiência que só nos é revelada pela excessividade de seu desempenho. Audiência não é simplesmente a presença de público.

Contudo limitação e exceções são implicações de dramaturgias que cada vez mais exploram e realizam sua situação de observância. Quanto mais os obstáculo de sua efetivação são enfrentados mais e mais o processo criativo se contextualiza.

Por outro lado, podemos ter um visão puramente negativa disto. Daí o que se denomina 'problema da ópera. 'A. Einstein traduz nesses termos o 'problema da ópera': "a ópera tem sido chamada de uma forma arte impossível por causa do conflito entre palavra e música (*tone*), entre música e drama, entre o impulso contínuo (*urge forward*) da ação dramática e a tendência retardante da música, essencialmente inconciliáveis[246]."

---

246 EINSTEIN 1971:167. KERMAN 1990:83 "O modo fundamental de apresentação no drama é a ação, e no drama musical o meio de articulação da imaginação é a música. Inevitavelmente, o relacionamento ou a interação entre as duas, ação e música, é o problema central perene da dramaturgia operística."

A amplitude do processo criativo de uma dramaturgia musical, no interrelacionamento entre composição, realização e recepção, oferece uma alternativa mais compreensiva para se ultrapassar a negatividade de entendimento de uma dramaturgia musical. Não se restringindo a dramaturgia ao enredo e o musical a formas autofechadas, creio que o estudo de obras do passado e a elaboração novas obras venha se constituir em uma prática artística que integre pesquisa e expressão.

13- TEATRO E CONCEITOS: UM DEBATE ABERTO

Durante séculos, o paradigma platônico ou a coerção iluminista justificaram a mútua desconfiança e concorrência entre artistas e pensadores[247].

Agora, com o beneplácito de instituições de ensino superior, diversos cursos e pós-graduações em artes cênicas são abertos, projetos de pesquisa são propostos e desenvolvidos, em um 'natural' ritmo sem que, muitas vezes, haja o questionamento a respeito da modalidade de conhecimento debatida e estudada. Não se trata de um saber sobre arte, mas um saber desde já artesão[248].

As reflexões aqui esboçadas dirigem-se francamente a esta exuberante e fervilhante novidadeira produção intelectual em Artes Cênicas[249], a partir de aportes da Hermenêutica gadameriana, Estética da Recepção, Fenomenologia, Estudos da Performance e Teoria da Literatura. Creio que este novo momento nas relações entre arte e pensamento naturaliza, muitas vezes, uma pretensa opacidade entre os termos através da estratégia da mera aplicação de conceitos. Atualmente, em alguns centros de ensino e pesquisa, ainda canoniza-se a formação de reprodutores de teorias retiradas de seus contextos intelectuais[250].

---

247 BARISH 1981, KRASNER&SALTZ 2006, PUCHNER 2010, LAGAAY 2011, MOTA 2013: 161-166.

248 BERGHAUS 2001, KOTTE 2010.

249 No Brasil, tal *boom* de publicações é exemplificado pelos títulos publicados pela Editora Perspectiva (http://www.editoraperspectiva.com.br/), grande parte deles relacionado a teses e dissertações.

250 Sobre o tema, MARQUES 1989, ARANTES 1994.

Frente à baixa estima do campo das artes de espetáculo, a apressada aplicação de conceitos se impõe bruscamente. Não é à toa que grande parte dos conceitos advém de um pastiche pseudo-filosófico, das Ciências Sociais ou de ferramentas burocráticas-epistêmicas como a Semiótica[251]. Nessa babel só se fala uma linguagem: a da importação de referentes que justifiquem os atos estudados fora de seu contexto produtivo. Não é a importação de conceitos o que se critica - que ratifica a dimensão multidisciplinar das artes da cena - mas a interrupção das questões mesmas existentes nos parâmetros de elaboração de representações. A importação apenas duplica a perda da especificidade do que já não se trabalha. Em todo caso, é preciso sempre resistir à sedução do *a apriori*.

Na base destas posturas está o que podemos chamar 'pressuposto de transparência das representações'[252]. Segundo este pressuposto, a teatralidade é uma constante homogênea, evidente em si mesma, alheia à necessidade de se interrogar seu contexto de produção. Em virtude de se falar dela, existe enquanto fato mental. Privilegia-se o acesso à representação através do pensamento. A concretização da representação em uma forma visível e audível é extensão de uma ideia. De maneira que a materialidade do feito teatral é a ratificação do pensamento sobre sua realização. Este feito não passa de veículo de um conteúdo incólume ao processo de sua efetivação.

Ora, assim raciocinando, o conceito é desvinculado de seu contexto produtivo porque se pressupõe que não há saber, que há conhecimento apenas imediatamente após o estudo de algo já realizado[253]. Durante sua realização o que se efetiva não é cognitivamente válido. Somente sua reconstrução intelectual é que possibilita seu entendimento. Não se faz e não se pensa ao mesmo tempo. Daí a 'transparência da representação', com marcas cognitivas acessíveis somente por uma mediação intelectual descontextualizada.

Assim, um feito cênico se legitima em virtude de sua apropriação. O sucesso da explicação que separa evento e contexto produtivo é o sucesso do método empregado e não do objeto estudado. Os processos criativos têm seu cógito no *cogitatum* alheio que se torna próprio.

---

251 Como se vê em PAVIS 1999, 2008 e 2017. Um panorama das teorias em teatro pode ser visto em CARLSON 1984.

252 DIXON 1998, GADAMER 1998,

253 KOSSELECK 1985 E 1992.

É incrível como se visualiza um entrechoque bastante esclarecedor nesse mundo ao revés. Enquanto as chamadas Ciências Sociais procuram oxigenar suas abstrações com categorias oriundas da teatralidade, a legitimação de um pensamento nas Artes Cênicas busca se fundamentar em outras disciplinas[254].

Nesse momento, surge a questão: o que é isso que se quer conhecer e negar tanto para que tenha sentido este esforço? Para que se estuda, analisa e se escreve sobre artes? Ora, se se estuda, analisa ou se escreve simplesmente para aplicar uma teoria sem levar em conta que um processo criativo é produtor de um saber teorizável quando de sua realização, então toda esta brilhante fábrica explanatória é inútil. Pois, se é possível aplicar a teoria independentemente do objeto, então não é preciso aplicar[255].

Vendo deste modo, é mais trabalhoso amoldar o objeto, reduzindo-o às prerrogativas do modelo ou do sistema explicativo prévio. Mas como há séculos os processos criativos são comentados por referências surdas ao contexto produtivo, então o que seria trabalho torna-se esforço arrefecido.

De forma que o atual momento, no qual se integrou arte dentro da academia, em certas ocasiões não é um glorioso entrar pela porta da frente. Ainda mais com a confusão cada vez mais brutal entre arte e misticismo, intensificada pela democratização de uma perspectiva não estética do fazer teatral[256]. A intelectualização do entendimento do fazer teatral é complementada pela ritualização dos espetáculos e da formação dos atores. O racionalismo de uns e o irracionalismo de outros desviam-se das razões e das prerrogativas do processo criativo. Em pleno século XXI os tambores embalam a mesma cantinela míope e trôpega do saber falar sem fazer ou do fazer sem saber falar do que se fez[257].

Pois o saber teatral é operacionalizável, pode ser compreendido e transmitido, produzindo novas realizações[258]. O conhecimento adquirido através de contextos produtivos é diversificado através da continuidade de

---

254 Como, por exemplo, GOFFMAN 2012.

255 Discussões presente no abordagem *art-based research*. V. LEAVY 2017, LEAVY 2015, BARONE & EISNER 2012.

256 Parte dessa narrativa em LINGAN 2014.

257 Tal postura retoma a ‘hipótese regressiva’ que postula uma origem ritual das artes cênicas. V. WISE 2000, ROZIK 2012, CSAPO&MILLER 2007.

258 S. conceitos operatórios, v. JACOB 2001, BACHELARD 1972, MOTA 2014.

novas incursões criativas. É este conhecimento variacional e redimensionável, intimamente relacionado aos procedimentos específicos de realização de espetáculo, que precisa ser pesquisado. Não adianta demarcar um terreno e não colocar os pés nele.

O espaço de cena é a contextualização de um fazer que se disponibiliza pelo espetáculo. O espetáculo encena suas escolhas, pensadas e debatidas durante seu processo criativo[259]. O processo criativo procurou explorar e definir a exibição destas escolhas, resultantes de uma reordenação de materiais em função de sua exposição. Vê-se, pois, como, ao nos atermos aos problemas relacionados diretamente com a elaboração de espetáculos, sua complexidade torna-se mais patente, explicitando não somente temas para discussões, mas questões concretas relacionadas com a especificidade do que se estuda.

A ausência do enfrentamento da 'situação de representação' tem promovido o expediente de transferir apressadamente uma agenda crítica de temas e concepções da hora para o centro da atividade intelectual em artes do espetáculo. O teatro virou tribuna, palco dos outros e nós restamos estrangeiros em terra estranha e deserta. Sem conhecimento e sem tradição, presos ao alimento de agora, vagamos mendigando citações das grandes correntes de pensamento sem termos pensamento algum.

Isso ainda mais se agrava em se tratando de um país periférico como o nosso. A repetida afirmação que não temos um sistema intelectual forte e que apenas reproduzimos e atualizamos concepções importadas é reforçada através da não consideração de uma teoria da prática teatral a partir da interrogação de seu contexto produtivo[260].

Esta teoria não é uma completa descrição do que se analisa, nem a imposição de uma prática-modelo. Os atos mesmos de se constituir uma representação possuem um horizonte teórico em virtude da correlação de várias questões operacionais concomitantes ao ato mesmo de sua realização. A simultaneidade de pertenças diversas reivindica a consideração da amplitude envolvida neste fazer. A redução conceptual baseia-se na recusa ou controle dessa instância variacional do processo criativo para a cena[261]. É preciso, então, que a teoria da prática teatral dê conta dessa realidade variacional basilar. E uma teoria que problematiza a variação ela mesma se desabsolutiza. Assim,

259 BANNERMAN,SOFAER&WATT 2006.

260 COSTA LIMA 198, SANTOS 2002.

261 MOTA 1998 E 1998a.

temos a reflexibilidade de teorias mais relacionados com o processo criativo, pois elas mesmas não apenas incidem sobre um objeto transformável como transformam-se em interpretação desse impulso diferencial[262].

Pois a especificidade do fazer cênico está em como construir padrões vinculadores entre as variações, entre os vários níveis de referência apresentados durante uma exibição. É preciso distinguir as variações das variações e situá-las em sua produtividade. A eliminação de uma perspectiva privilegiada que monitora o entendimento das referências parece, desde já, um fator de efetivação de contexto produtivo cênico e a exploração de seus níveis de referência.

De maneira que a atividade de representar defronta-se com seus limites e possibilidades. Os obstáculos para sua elaboração se tornam os vetores de sua realização. Um contexto produtivo é o enfrentamento de tarefas através de atos diretamente relacionados com a possibilidade mesma de haver realização. O espetáculo é uma meta que não subsiste apenas como ideia e planejamento. A necessidade de sua realização faz sucumbir todos esquemas pré-dados. O espetáculo torna-se a modificação de pressupostos, intenções e materiais prévios. Nessa modificação exibe-se o espetáculo mesmo. Altera-se para se fazer espetáculo, para se exibir aquilo que é espetáculo.

Assim, acompanhando as modificações realizadas durante o contexto produtivo, podemos compreender a especificidade do fazer teatral. Sendo estas modificações intervenções que redefinem e orientam tanto a disposição desses materiais quanto sua recepção, temos que a nova situação decorrente dessas alterações singulariza sua apresentação, e sua apresentação é o seu horizonte compreensivo. As modificações integram-se em um contexto extenso que exibe o padrão das alterações, sua forma de apresentação. Ao mesmo tempo, esta forma de apresentação não se fecha sobre si mesma. Sendo espetáculo, sendo algo que se mostra, a forma de apresentação exibe as alterações efetivadas e nesta exibição possibilita sua observação. Tudo que é mostrado é observável. Mas, em virtude disso, a observação não é uma decorrência, um resíduo. Ora, se aquilo que é exibido está em uma situação de exibição, logo aquilo que se mostra se efetiva em função de sua exposição. As alterações tanto de materiais quanto de planejamento são feitas a partir da prerrogativa de que vão ser observadas todas as coisas levadas á cena. O parâmetro das modificações se encontra em efetivar uma contex-

---

262 KERSHAW&NICHOLSON 2011.

tura observacional. Que algo vai ser mostrado e observado isso torna-se o pressuposto do contexto produtivo das artes de cena. A cena é a emergência de suas condições de observação.

Disso temos que a realização de um espetáculo não se resume à sua exibição ou a outro centro unificador das práticas representacionais. É que se confunde exibição com visualidade. O fato visível não é sinônimo do feito mostrado. O espetáculo, dessa maneira, descentrando a visualidade como instância final e único meio de acesso ao que se representa, permite que procedimentos de focalização que ampliam as possibilidades de apresentação de eventos em cena sejam articulados. Pois, se o espetáculo é o que se vê, ele não precisa durar. Apenas vê-se e pronto. O predomínio de estratégias da visualidade como fator explicativo da elaboração de espetáculo é a réplica expressiva de uma leitura intelectualista extrema: ambos, o olho e mente, substituem a variação e a heterogeneidade da cena por monovalentes justificativas da hierarquia dos níveis representacionais do espetáculo.

De forma que lidar com heterogeneidades, com variação não é novidade. O elogio da diferença pode ser a nostalgia da ordem. A ratificação da multiplicidade se faz muitas vezes por sua retificação. Não basta constatar a realidade multidimensional dos espetáculos. Daí o lugar da teoria: como interpretar esta multidimensionalidade sem recair na redução do múltiplo a uma unidade pré-dada ou a uma dispersão generalizada. Pois a multidimensionalidade só existe em função do contexto produtivo. Não se trata de um discurso, de uma ideia. É um fazer. A teoria, aqui, é reflexão das implicações representacionais desse fazer; é, então, uma teoria do espetáculo, teoria da prática teatral.

Se o mostrado não é apenas o visto, a ocorrência de algo não é somente sua aparição. Esta não localidade problematiza os eventos apresentados e sua própria apresentação. Pois não sendo aquilo que o concretiza, mas precisando dessa concretização para ser mostrada, então temos uma estranha lógica de concomitância em uma mesma ocorrência de movimentos dispares que se entrechocam.

Na verdade, este estranhamento inicial é compreensível quando se entende sua realização. Se não nos confinamos na ocorrência isolada concluímos que na realização atualiza-se um movimento não atomizador, uma ação sobre sua apresentação mesma. Aquilo que se mostra efetiva sua orientação como ato que exerce uma reordenação de sua ocorrência. Mostra-se como pertencente a sua forma de apresentação. Daí o estranhamento. Pois ao exibir-se, mostra-se aqui, é visível.

Mas este 'aqui', anterior à ocorrência, visível e audível antes de algo ali surgir, perde a constância adquirida por estabilidade referencial. Assistimos naquilo que se mostra não a confirmação daquilo que já estava disponível, ali à mão. Justamente o contrário: temos a diferenciação daquilo que em sua disposição prévia consistia o horizonte primeiro e último de nossa *mundividência* e uma nova atualidade para nós ainda a se constituir. O espetáculo em sua instância emergencial marca a diferença e a separação entre o que agora é uma anterioridade sempre presente e o que perdura como uma atualidade sempre em constituição.

A diferença entre mostrado e visível não se apaga imediatamente, mas persiste durante toda a representação. No prosseguimento daquilo que se mostra, hesitamos em conferir, para aquilo que se exibe, seu acabamento visível. Pois no espetáculo, ao compreendermos que aquilo que é exibido não se confina naquilo que se mostra, deixa-nos às margens de uma instabilidade referencial como ação contra à inércia referencial. Ainda mais: identificados como diversos, mesmo que se compreenda a amplitude do mostrado sobre o visível, a visibilidade não é apagada, ela se torna operacionalizável pelo que se mostra. O intervalo entre uma e outra modalidade das ocorrências nos oferece a dimensão sincrônica dos diferidos, proporcionando a efetivação dos vários níveis de referência como níveis de representação do espetáculo. A presença dessa diferença intervalar nas ocorrências mesmas do que se encena é integrada no próprio processo criativo. A persistência dessa tensão marca a especificidade das artes de cena.

Da estabilidade da inércia referencial partimos, pois, para a exposta intervenção. No que se mostra torna-se visível esta intervenção modificadora. A continuidade da exibição é a continuidade dos atos envolvidos em fazer durar esta presença de alteração. A qualquer momento pode haver o colapso daquilo que se forma, daquilo que se expõe. Para tanto, a representação demonstra-se como esforço de sua continuidade, contígua ao ato mesmo de apresentar algo. Defrontando-se contra sua própria desestruturação, a constituição de uma atividade representacional expõe o enfrentamento dessa iminência desfiguradora ao configurar-se. A forma de apresentação, pois, não é um apagamento do esforço representacional, mas sim sua transformação em obra. A representação configura-se a partir de sua situação de performance. A forma não se impõe sobre a realização. As condições de realização problematizadas ativam a configuração do que se mostra.

Daí a não coincidência entre mostrado e visto[263]. Em um primeiro momento o que se mostra tem menor dimensão do que se vê. Mas na

263 MERLEAU-PONTY 2011 e 2012.

medida em que o espetáculo segue seu curso, a realização se impõe sobre a inércia referencial, interagindo com ela, modificando o eixo de observação. Diferenciando-se e especificando-se em sua configuração, aquilo que se mostra torna o centro focal da recepção. A visibilidade é orientada ao *frame* do que é mostrado. Temos um esforço complementar ao esforço de configuração: o esforço de recepção.

Pois, com a amplitude do que é mostrado sobre o que é visto, aprofunda-se a assimetria entre espetáculo e recepção e promove-se a necessidade de se estabelecer vínculos entre o mundo da representação e o mundo da audiência[264]. Na medida em que o espetáculo se especifica e estabelece suas referências, reposiona-se a audiência frente a esta diferenciação observável[265]. Distinguindo-se de sua emergência, o espetáculo demonstra que veio para ficar, que se prolonga e demora-se para além de sua ocorrência pontual. Representação e audiência aproximam-se na disparidade de suas referências e pertenças.

Na continuidade da representação, esta disparidade repercute na impossibilidade de fusão de ambas as esferas, frente à diferença promovida pela irreversibilidade temporal, pois nunca coincidem atos não síncronos, já em uma sincronia de diferidos. *O espetáculo mesmo é a exibição da assimetria entre representação e audiência, pois sua duração e extensão baseiam-se nessa não concomitância dos díspares*. Só é possível haver espetáculo quando a diferenciação de sua ocorrência é generalizada. É preciso manter a diferença através diferença. Distinguindo-se e variando, o espetáculo proporciona sua efetivação.

Mas diferença é diferença de algo. O diverso de si mesmo não produz o que diferenciar. Para diferir constantemente, é preciso expor aquilo que distingue sem cessar. A amplitude do distinguir é realizada para prover a atualidade daquilo que se configura diverso do que havia de antemão. A atividade de diferenciação é remetida para a constituição da identificada modalidade que se quer exibir. O espetáculo exibe o diferencial daquilo que mostra para fazer-se distinguível, compreensível em seu afã de representar aquilo que o especifica. A diferenciação submete-se ao esforço configurativo que situa e constitui o espaço atual daquilo que se mostra. O espetáculo mostra porque mostra-se nas razões de sua diferenciação. E estas razões estão ali, expostas. Não pertencem a nenhuma espera transcendental ou

264 Assimetria a partir de ISER 1996 e 1999. V. ainda BENNET 1997.

265 MOTA 2008.

totalmente além ou aquém da comunidade terráquea. Elas não estão acima ou adiante de sua própria exibição. São razões espetaculares, a realização de suas condições de inteligibilidade.

Esta reflexibilidade do espetáculo, contudo, não é um tema autônomo de seu contexto produtivo. A reflexibilidade do espetáculo está diretamente relacionada com sua realização. A realização corrige e orienta a composição, livrando-a de uma perfeição eidética. A reflexibilidade é a presença na exibição de um contexto produtivo enfrentado e incorporado na representação. A fisicidade do espetáculo, em virtude de sua realização, torna a reflexibilidade não uma ideia, mas um conceito operacional.

O descentramento da visualidade na compreensão de espetáculos proporciona a abertura para uma abordagem mais atenta à sua especificidade. Pois há a tendência de, ao se tomar o visível como meio principal de acesso às representações, inverter-se a causalidade produtiva e se privilegiar o produto, o resultado final em sua pretensa homogeneidade e se desconsiderar todos os momentos esclarecedores de um processo criativo.

Atentos para a amplitude do que se mostra em uma representação tridimensional temos escalas e magnitudes mais diferenciadas assim como os limites mesmo daquilo que se exibe. Pois, frente à impossibilidade de fusão entre audiência e representação, vemos que o espetáculo é a exploração dos limites e das possibilidades presentes nessa impossibilidade. O público presente principalmente apenas ouve e vê aquilo que é exposto e a representação exibe esta parcialidade. Não há o toque. E, mesmo que ele aconteça, é por momentos inseridos na assimetria. A assimetria providencia a continuidade da variação inaugurada pela emergência da exibição. A permanência do espetáculo é a exploração dessa assimetria.

Daí podermos qualificar de audiovisuais os parâmetros de contato estabelecido entre representação e audiência. A diferença que os conjuga é trabalhada através de materialidades audiovisuais[266].

A fisicidade do espetáculo, tanto na manipulação de materiais durante o processo criativo quanto na exposição durante sua representação, subverte os esquemas mentalistas que procuram reduzir a apreensão dos

266 AUMONT 2008. Sobre a recente tendência de se enfocar a dimensão aural das artes cênicas, v. KENDRICK&ROESNER 2011,DI BENEDETTO 2011,OVADIJA 2013, ROESNER 2014, HOME-CROCK 2015, KENDRICK 2017, THOMAS 2018, MOSSE 2018. Não esquecer do 'pioneiro' WICHMANN 1991. A *Revista Dramaturgias* tem publicado regulamente artigos e dossiês sobre o tema, como em seus números 2/3, e 5.

feitos teatrais à uma discursividade. Até mesmo a consagrada nomenclatura 'linguagem teatral' obscurece a interação complexa de parâmetros físicos-expressivos da elaboração de espetáculos. A analogia com a linguagem, vista em sua abstração sistêmica, não esclarece procedimentos específicos de composição não lingüísticos. O método analógico sempre é um artifício limitador pois se compara algo pouco conhecido com algo que se quer conhecer, duplicando o desconhecimento. Toma-se uma parte de alguma coisa para iluminar um pedacinho de outra.

Para além disso, creio, porém, que é preciso colocar na agenda do dia a discussão mesma dos processos criativos. Sem enfrentar problemas de composição, realização e recepção vamos discutir o quê? Espetáculo e globalização? A morte dos pinguins dourados da Amazônia e sua fé cênica? O ser teatral e alma do mundo?

Enfrentando o processo criativo temos a contextualização da teatralidade a partir de seu fazer, e então, vendo quais os problemas são enfrentados e com isso os limites e as possibilidades desse fazer, podemos compreender as especificidades e os padrões dessas atividades e, dessa forma, teorizar, ampliar o feito pelos parâmetros de sua elaboração.

Assim explicitado um processo criativo que objetiva sua explicitação mesma, temos a consideração do fazer como obra, não em uma unidade composicional unitária, orgânica. A análise do processo criativo não se reduz à exposição da obra como algo compósito, autocentrado. A obra teatral é um feito vinculante. Produz nexos para sua efetivação, transforma suas referências em orientação. A composição é a familiaridade com a constituição desses vínculos. O espetáculo é a exposição de atos vinculantes atualizados em sua representação. A obra orienta-se para o nexo de suas referências, para a exibição de referências que produzem interação. De maneira que a criatividade do compositor da obra está relacionada com esta dimensão dos nexos. A forma de apresentação do espetáculo torna a exposição de uma atividade vinculatória ampla e contínua. O ritmo de representação é a variação dos nexos. Se tudo se mostra, compor é exibir o *cógito* relacional da e na representação.

Esta orientação vinculante do espetáculo, decorrente de sua realidade expositória, determina a composição para sua realização. A composição não se separa da realização, antes é seu pensamento. Compor é pensar a realização. A performance como horizonte da elaboração do espetáculo corrige falsas certezas mentalistas. Pois a representação não pode conter

tudo. Ela é menor que o mundo. Ela tem seu mundo em suas condições de performance. A realização não é um ato suplementar, mas a explicitação dos atos do espetáculo.

Pensa-se em atos como partes narrativas da representação. Mas quando falamos de atos nomeamos não uma linearidade actancial que atualiza um esquema narrativo. Estamos falando de atos representacionais, conjunto interligado de marcadas ações que exibem o espetáculo. Se compor é realizar, realizar é agir. Os atos singulares de possibilitar a representação mostram que a performance do espetáculo não é uma concretização apenas, uma etapa posterior à composição. A realização é tanto o teste da composição como sua compreensão. Os atos performáticos têm um perfil cognitivo que transformam as ações na realização em atos interpretativos. A realização é a exposição da estrutura interpretativa do espetáculo. O espetáculo mostra-se como um feito interpretável, difundindo sua inteligibilidade. Expondo-se e exposto, o espetáculo promove o acontecer de sua interpretação. Realizando-se, a representação torna-se compreensível e articulada. Mostra-se em seus atos de representação como fazer distinguível e a conhecer. É uma provocação à sua apreensão.

Desempenhado para ser compreendido, mesmo que represente atos contra sua compreensão, o espetáculo tem seu acabamento na audiência. Não se trata de um publicotropismo (Grotowski). Não é o público que é o responsável pela elaboração do espetáculo A representação não é serva de sua platéia. Aqui a discussão sempre recai na autonomia da representação e sua pureza ou na visão do público como um dado não estético. Sem a consideração da globalidade e da especificidade do processo criativo a consideração da recepção flutua como um barco à deriva. Requer-se o público sempre que for necessário justificar uma e outra coisa: 1 - o público é importante porque o espetáculo é um apelo à consciência social; 2- o público não é importante porque o espetáculo é um exercício estético, uma pesquisa de linguagem. Mas uma coisa é público, outra audiência.

Ora sendo a representação teatral um fazer que se mostra a audiência não é um dado óbvio ausente do contexto produtivo. A recepção não vem a reboque de sua necessidade. Se não se levou em consideração desde o inicio do processo criativo a questão da recepção é porque foram feitas escolhas para apagar esta presença indelével. No espetáculo ficam as marcas desse apagamento. A modalidade de interação produzida por um espetáculo é atualizada em sua forma de apresentação. Os pressupostos de

representação são explicitados através da realização. Não há como esconder algo que se mostra.

O problema é que se confunde 'público' e 'recepção'. A presença de um grupo de pessoas imediatamente frontal a uma cena não faz disso uma recepção se não foi levado em conta isso durante o processo criativo. Diferentemente, o auditório em potencial é um fluxo que atravessa a representação quando se considera a recepção um fator integrante do espetáculo. Eu posso ter um espetáculo com público mas sem recepção. Ou posso tornar rarefeita a recepção até perder o público. A fisicidade da representação coloca o problema teórico da fisicidade do auditório potencial, da constituição da audiência DESTE espetáculo, a transformação do público em audiência.

Público é um conceito civil, audiência é uma realização estética. Pessoas reunidas em um espaço aberto são 'público'. Pessoas disponibilizadas para uma situação de representação são 'audiência'. Com a hodierna eliminação de diferenças não é invulgar que temos gente se comportando como público em teatros e cinemas.

Ora este problema só ratifica a especificidade do feito teatral. De nada adianta projetarmos para as artes da cena conceitos e experiências familiares à análise literária. A relação obra-leitor é diversa da relação espetáculo-espectador. A obra teatral não se esclarece através de uma morfologia lingüística. O sucesso do modelo da estética da recepção na literatura vale-se de uma mudança na compreensão da textualidade literária baseada na análise de romances que se valiam de procedimentos teatrais em sua escritura, tais como eliminação da perspectiva privilegiada do narrador e distribuição de focos narrativos dissipativos. Enquanto isso nas artes de cena a recepção não é um conceito da hora, mas um fator de seu processo criativo.

A relevância da receptividade situa o processo criativo teatral em sua completude. O espetáculo não é a concretização das ideias de um autor, mas a representação de uma atividade interacional que se amplia na medida em que exibe-se inteligível e distinguível. A consideração da audiência é a explicitação da amplitude de um processo que se limita em sua exibição. O aproveitamento da receptividade não é oferta de momentos que alimentam respostas imediatas, mas sim a compreensão da multiplanaridade dos atos representacionais, envolvidos em simultâneas referências.

O entendimento do processo criativo na integração de composição, realização e recepção bloqueia qualquer tentativa de se empreender uma reflexão sobre as artes do espetáculo com o intuito de regular as produções. O estudo das artes de espetáculo em seu contexto produtivo não objetiva

canonizar determinadas práticas, mas demostrá-las em seus procedimentos, possibilitando a consciência da infinitude do campo a partir do conhecimento de suas especificidades. Não se estuda algo em sua amplitude para reproduzir ou legitimar certas práticas. Pois se o estudo for inserido na globalidade do contexto produtivo vê-se que a especificidade advém da variação exibida e sustentada, de modo que conhecer algo já é integrar o conhecido na compreensão do fazer e não do já feito. De modo que a reflexão não é independente de atos de compreensão contextualizados. Um saber sobre artes da cena já é então um conhecimento que se representa inserido. Há uma fatal homologia entre conhecer e representar. A dimensão explicitada das artes de cena é a exibição de um saber das artes de cena. O ponto de viragem está no seguinte: não há conhecimento fora de sua execução. O espetáculo teatral é o feito a ser compreendido, pois se estrutura como a explicitação de uma estrutura interpretável. Conhecer um processo criativo é um equívoco já que o processo criativo é ele mesmo a realização de uma compreensão. Saber e representar não são opostos. Ao contrário, desmistifica-se a aura pseudometafísica da criação ao se considerar uma atividade representacional como um feito inteligível.

A dimensão emergencial das artes de cena explicita em sua exibição não só seu entendimento, mas a interpretação mesma de nossa atividade compreensiva. Por isso, artistas que se posicionam contra qualquer caráter cognitivo ou racional de sua arte, defendendo o irracionalismo e a intuição, posicionam-se contra a arte que praticam. Retomam e reforçam a separação entre arte e conhecimento produzida pelos estudiosos que separam reflexão da arte de seu contexto realizacional.

O divórcio arte e conhecimento é bom para estes artistas como para aqueles intelectuais, pois em meio ao obscurantismo a falta de inteligibilidade dos feitos estéticos serve para endossar equívocos, invalidando julgamentos.

Enfim, meu intento aqui é apresentar alternativas a este renovado divórcio entre arte e reflexão sobre a arte a partir de uma explicitação dos conceitos operacionais que um processo criativo atualiza em seu contexto produtivo.

A necessidade de conceitos operatórios é premente como forma de se ultrapassar as oposições entre teoria e prática na atividade de representação para a cena. Em virtude da evidenciável realidade física da representação audiovisual, uma rejeição de seu horizonte teórico é postulada. Ou, em contrapartida, frente à supressão desta realidade ou disponibilização

da mesma como material para discussões alheias a esta problemática, as implicações do fazer são negligenciadas. Contudo, sempre é preciso ter em mente que conceitos são ferramentas. Podemos ter a coisa e não o nome. Não se trata de fetichizar os conceitos.

Por conceitos operatórios entenda-se, pois, a inserção de procedimentos composicionais empregados em uma obra audiovisual em um contexto esclarecedor de sua atividade representacional. Dado que a manipulação de materiais para a obtenção de uma ficção fisicizada não se reduz aos mesmos materiais, e que esta manipulação possui uma tradição, uma história que registra e explora modalidades de soluções composicionais, os procedimentos retomam e desenvolvem questões realizacionais. O fazer é um estudo das possibilidades de sua realização. Aquilo que é feito atualiza o embate frente à restrições e alternativas que a materialidade e a tradição de sua prática compositiva continuamente devolvem a cada novo fazer. O acesso à história desses problemas realizacionais se faz por meio da mediação de conceitos operatórios que indicam o contexto de questões composicionais dos procedimentos de constituição da obra audiovisual. Conceitos, história, processo criativo.

Ao invés de uma descrição formalista estrita que vê a obra como um sistema autocontido reconstruído completamente por conceitos, temos o limite do processo de conceptualização em processos representacionais. A metalinguagem, a descrição do analista, não é um substitutivo do objeto focado. O ideal de traduzir o feito audiovisual em uma nova linguagem, mais precisa e sem contradições, exclui o confronto com atos pontuais de sua elaboração.

Por detrás dessa lógica encontra-se a incrível e desejada obsessão por uma realidade mais fundamental , a matriz originária de todas as formas de representação, como se o representado fosse um reflexo, uma atualização do modelo.

Este ímpeto generalista atenta para sua motivação disciplinadora. O esforço de se efetivar um uma formalização absoluta da representação através de sistemática conceptual autoreferente objetiva, por fim, produzir uma imposição de normas de regulação da atividade representacional. Pois se a descrição alcança sucesso em sua apreensão das extensões do objeto estudado, então esta descrição formalizada torna-se ponto de partida para a composição .

Contudo, o sucesso dessa formalização não advém da exploração dos problemas inerentes à atividade representacional, mas baseia-se no

incremento das exclusões que a normalização canoniza. Tanto que se pode falar de um fazer sem realizar coisa alguma.

Partindo de e tendo em mente que uma representação audiovisual reivindica questões relacionadas tanto à sua composições quanto à sua realização (performance), conceitos operatórios são necessários como forma de movimentação frente a estas questões.

Enfim, para tanto, há a necessidade de conjugar as seguintes tarefas[267]:

1- **crítica integrativa da tradição modernista**, distinguindo suas orientações e posturas, de modo a superar os entraves proporcionados através de posicionamentos absolutos e dogmáticos, principalmente no que diz respeito à autonomia e espiritualização dos processos criativos e à recusa da tradição. Pois, contraditoriamente, muitas das atitudes revolucionárias se tornam cativas daquilo que negavam, transformam-se em dogmas. Experimentalismo e criatividade não são propriedade exclusiva do eterno vanguardismo. Há outras tradições dentro da tradição. É preciso refutar a separação entre arte e história, arte e tradição.

Em decorrência disso, tona-se imprescindível contextualizar o Modernismo teatral do século XX e sua busca da autonomia e pureza expressivas, distinguindo suas orientações de modo a tornar compreensível propostas ao invés de reproduzir seus equívocos. Dessa maneira, evita-se resumir o que aconteceu no século passado a uma hegemônica postura, incontestável e absoluta. Não se pode fazer a equivalência entre tendências díspares. Como emblema teríamos: as modernidades teatrais, para além da homogeneidade da herança crítica e revolucionária do experimentalismo cênico.

A partir dessa contextualização, procuramos fazer notar que muitas das questões relacionadas com a autonomia do campo das Artes Cênicas providenciam o reconhecimento de um contexto produtivo específico para estas artes. A busca de uma especificidade não refuta a presença de uma tradição criativa, aproximando contextos históricos e expressivos. Não é no 'espiritual' que reside a 'essência' do campo, mas em seu fazer. O isolacionismo essencialista e metafísico da arte converte-a em um tema para discurso e não para realização. O levar em conta esta dimensão realizacional amplia

267 Muitas das discussões e conceitos que se seguem retomam MOTA 1998, MOTA 1998a, MOTA 2008, MOTA 2018, nas quais dialogo com APPIA 1981, APPIA 1997, e MEYERHOLD 1973, MEYERHOLD 1975, MEYERHOLD 1983, PISCATOR 1968, WAGNER 1995,PAREYSON 1984, PAREYSON 1993.

e muito o entendimento do que se faz ou do que se procura fazer. A prévia definição do que se realiza separa composição e realização, eliminando a importância da segunda. Se a realização é uma projeção de idéias pressupostas inalteradas, se é um recipiente, então pode-se prescindir dela. Basta pensar apenas. A prevalência de uma situação de performance, da exibição, de um espaço de representação e emergência refuta a continuidade entre idéias prévias e processo criativo, reivindicando novas abordagens do que se observa. Pois temos o *fator performance* atuando: tudo é transformado durante o processo criativo. Composição e realização se interpenetram.

2- **atenção mais demorada ao processo criativo dramático e sua metareferencialidad**e, como forma de vincular os conceitos empregados ao seu contexto produtivo, possibilitando o recurso a conceitos operacionais. Ora, se algo é compreensível, é porque em sua realização ele se efetiva inteligivelmente. A metaferencialidade é uma ratificação do caráter exibitivo e performático das artes de espetáculo. Não é um momento especial no qual se comenta a própria composição. Na verdade, a realização explicita sua composição. O teatro é uma metaficção, pois depende de sua inteligibilidade específica para realizar-se como espetáculo. Em função de sua realidade multitarefa, que aproxima atos diversos e simultâneos, as referências desempenhadas em cena são a orientação mesma de sua compreensão.

Dessa forma, o teatro é uma arte de superfície, de exposição, de emergência, de eventos. Não há o oculto ou o 'mistérico (mistério + histeria)', pois tudo é revelado até o não dito ou o não visto. Tudo o que não se mostrou ou se revelou não era para ser mostrado ou revelado. O fator performance determina a atualidade de uma representação visível e presente em sua realização. É preciso ultrapassar uma definição binária da cena, disposta entre visível e não visível, esquema que retoma o dualismo psicofísico tradicional. Se se compõe algo que não foi mostrado então o que se compôs é irrelevante. Só é relevante o que se mostrou, o que se tornou evidenciado e inteligível durante a atividade mesma de sua exposição. A cena é um espaço de exibição, marcado por se expor assim. A estrutura tridimensional, quadimensional daquilo que se mostra espacializa os referentes exibidos de forma a se estabelecer como alvo observacional para quem a interpreta. O finito espaço dessa exibição impede associações ideais independentes do que se mostra em cena. Tudo que se mostra exige seu fundamento espetacular. A cena corrige a imaterialidade da mente. Critérios mentalistas baseados em idéias sem contexto produtivo fracassam em explicar os procedimentos realizacionais. Uma estética operatória é necessária. A espacialização teatral determina sua operatividade audiovisual

Neste espaço finito cada ato especifica sua ocupação. O tempo de exposição daquilo que se exibe articula-se com alterações daquilo que se mostra. Cada ato é uma ocorrência, compreendida em sua posição, extensão, duração e retomada.

Contudo, explicitado localmente os atos se dirigem contra sua localidade. A continuidade de sua presença determina a visagem de diversos tempos de sua presença. Não sendo meras idéias encarnadas também não são monolíticos blocos estacionários, assim como o espetáculo não é a ampliação e manutenção de uma ocorrência pontual isolada. Como articular a tensão entre o local e o não local, entre a emergência pontual e uma amplitude das ocorrências?

Da mesma maneira que isoladamente um ato pode ser inserido em níveis múltiplos de referência simultâneos sucessivamente esta variação da presença é operacionalizada. A variação local desde já remete para a variação translocal, de modo que nos aproximamos da compreensão da espacialização cênica com maior entendimento. As dicotomias presença-ausência, local - não local, entre outras, são dicotomias aparentes, intensificadas apenas pela aplicação de estratégias explicativas que não levam em conta a especificidade do contexto produtivo de artes que se valem de espaços representacionais. Para além dos binarismos, temos a superfície, o lugar de emergências que se constitui em algo para ser observado, compreendido. A exposição ordena-se em função da distribuição de seus materiais em virtude da exploração de suas possibilidades representacionais e não como adequação a um seqüenciamento convencionado, atribuível a veiculação de uma perspectiva privilegiada. Há o fazer-se da exposição que exibe sua contextura observacional própria, em virtude das possibilidades escolhidas. Pois a cena expõe em função de sua inteligibilidade, em função de sua recepção. Além do local e do translocal, temos a situação de performance tornada uma contextura observacional.

Espacializada, a cena especifica-se e exibe-se. A composição e a realização se complementam na recepção. A mútua implicação de composição, realização e recepção nos mostra a complexidade dos atos representacionais das artes de espetáculo.

Daqui se seguem, não exaustivamente, os seguintes problemas-conceitos de um espetáculo teatral:

a- **diferenciação drama/ narrativa**. Examinando bem o pressuposto de transparência da representação, que afirma ser a ficção um veículo para

uma noção que não se modifica quando representada, chegamos ao predomínio de estratégias narrativas como forma de determinar o escopo e a forma de apresentação de ficções audiovisuais. Como vimos, a assimetria entre audiência e representação procura dar conta de parte de questões ausentes em um modelo descritivo que se confina à narratividade. O drama é um englobante. Sua diversidade de situações não se restringe a atos narrativos[268].

b- **espaço de representação e situação de observância** A especificidade da ficção audiovisual e seus problemas e escalas de realização e composição reivindica o espaço de representação. A divisão do todo em partes e a marcação dessa divisão são atividades correlativas que contextualizam o prosseguir da representação. O nome ' cena ' tem sido utilizado para caracterizar a relação espaço-temporal onde e quando uma porção delimitada dessa divisão é encontrada. Dessa atividade, pode-se concluir que, frente à impossibilidade de se exibir a totalidade do que se quer representar em um único ato, um conjunto de atos é articulado e ganha sua realidade em função de compor e atualizar momentos que marcam compreensão do espetáculo. Mais que uma formalização narrativa, a sucessão de cenas interpreta o contato de uma audiência com uma ficção. Estruturas de contato que exploram este enfrentamento são dispostas no decorrer da representação. O acontecer dessa experiência de ajustamento frente ao diverso, inserindo-se em uma situação de observância, não se dá abstratamente, mas ocorre no entrechoque de referências, em um espaço de representação. Desde o início a ficção que o espetáculo expõe (e se expõe) exibe seus pressupostos e procura orientar a atividade interpretativa da recepção. Atravessa toda a representação uma contínua ação avaliativa, interpretativa, imaginante da audiência, ajustado-se ao que observa. Para dar conta dessa ação, os dramaturgos antecipam-se formulando pouco a pouco a audiência em potencial de seu espetáculo, testando o nexo entre espetáculo e recepção. A materialização das referências se dá na relação entre um espaço figurado na representação e a posição dos agentes dramáticos em relação a este espaço. Espaço é igual à acontecimento. O acontecimento precede o agente e o agente torna compreensível o espaço reagindo e refigurando-o. O agente é avaliado espacialmente como algo que tem posição, extensão, duração e sobrepresença. Esta quadratura do agente dramático integra-o em uma situação de observância, fazendo com que os traços e as referências as quais

---

268 Tais tensões entre narrativa e drama são discutidas por SARRAZAC 2002.

ele nos remete sejam contextualizadas em função da atividade imaginativa-interpretativa do espetáculo que correlaciona a ficção que se mostra com o esforço cognitivo da recepção. O espaço de representação é o acontecer da compreensão do que é representado. O que se representa é mais do que se apresenta, mas o que se mostra não se esvazia na sua exibição.

Nunca esquecer que como estamos sujeitos somente à visualidade e a audição, não havendo contato físico direto, tudo é recebido em termos de observação. Tudo que se mostra é construído em função de ser observado. A espacialização do que é mostrado é sua transformação em conhecimento audiovisual. Os agentes são pontos focais dos quais partem e para os quais chegam referências e orientações a respeito do que é representado e como se dá a representação. Toda referência é uma orientação, um índice de espetáculo. A continuidade da representação é construção de sua observância, é a operacionalização de sua focalização dramática. Não é o seguir de uma idéia ou o confirmar uma expectativa que define o modo de ser da representação. Partindo do estabelecimento de um contato, é preciso criar as condições de sua inteligibilidade. É preciso converter-se em fato observável o que propõe ser um feito de ficção. Mas o espaço de representação não é uma homogeneidade. Como contextura de observação, articula-se seus vários níveis, a simultaneidade das díspares presenças da atividade imaginativa do espectador e da atividade ficcional da representação.

Assim, tudo é explicitado. Não há o abscôndito, o profundo, o mistérico. O espaço de representação e a contextura observacional nos lembram dos limites e das possibilidades do espetáculo.

c- **atos personativos** Este conceito nos auxilia na tentativa de melhor compreender o que chamamos personagem. A cultura personalista e individualista na qual nos movemos sobrecarrega a ficção como forma de reforço de uma identidade sem diferenças, identificável. A mal compreendida teoria do distanciamento de Brecht nos auxilia na atividade de descentrar a ficção da personagem. Ora ao partimos mesmo de uma assimetria fundamental que se prolonga pelo espetáculo e que a ficção empreendida por este espetáculo é a tentativa de integrar a assimetria em uma situação de observância, é impossível a absoluta fusão personagem/espetáculo, personagem/audiência.

Fundamental para isso é perceber a diferença entre contexto de cena e situação dramática. Não esvaziando a localidade do que se mostra nem perpetuando a literalidade do que se apresenta, esta distinção é útil para determinar a focalização dramática proporcionada pelos agentes dramáticos.

Eles agem em um contexto de cena, uma mínima referência tempo-espacial identificável, com a qual contracenam e a qual tornam inteligível. Mas o agente dramático não se reduz à sua ambiência, pois ele tem outros atos. A iluminação do contexto de cena frente ao todo do espetáculo se dá quando ele evoca a situação dramática que o sobredetermina. O contexto de cena se vê integrado em uma compreensão que ultrapassa o reconhecimento de seu presente imediato, compreensão esta proporcionada pelos atos personativos, mas que muitas vezes o próprio personagem não incorpora como algo que entendeu. A platéia sabe mais que os agentes dramáticos, pois eles tem um destino de escritura. O prosseguir do espetáculo é a continuidade da diferença de saberes da recepção e dos agentes dramáticos. Há níveis de realidade em cena como diferenças de saber. Esta diferença pode ser marcada pelos termos contexto de cena (saber restrito aos atos representados) e situação dramática (saber ampliado pelo fazer-se do espetáculo).

É nos agentes dramáticos e em seus atos que a exploração do contato entre representação e audiência é desenvolvida. Eles duplicam a relação cena-audiência. A contribuição da personagem para o espetáculo não se restringe somente a feitos de caracterização. A realidade multitarefa de um agente dramático ultrapassa também sua instrumentalização como porta-voz autoral. De qualquer forma, sabemos que somos mais complexos, variados e mutáveis que uma figura. Como bem nos demonstrou Pirandello em "Seis personagens em busca de um autor". Os atos das personagens contribuem tanto para sua individuação quanto para a individuação do espetáculo. As personagens mesmas são atos, são essas ações explícitas e diferenciadas. São atos personativos. É preciso desustancializar o conceito de personagem, retirando-o de uma instância reprodutiva que providencia uma única estratégia de vinculação da audiência ao espetáculo. Desusbtacializado, o agente dramático se materializa no conjunto de nexos que ele efetiva em sua situação de representação.

d- **marcação emocional do espetáculo**. Correlacionando representação e compreensão, dimensionamos a ficção audiovisual em tarefas inteligíveis que solicitam atos complexos e interligados. O contínuo recurso à compreensão é o dar-se conta de que alguém vê e avalia e imagina o que você mostra. E a convivência com este olhar e sua internalização por parte de quem faz arte ou aprecia arte é um modo de desnaturalizar nossa habitual tendência de resolver tudo que se representa em termos de discurso ou de elogio místico. O reenvio para uma contextura de observância e de inteligi-

bilidade não nega de maneira alguma a emoção na arte audiovisual. Antes, a situa frente à sua atividade representacional. Pois emoção é marcação, é focalização de algo que se entende ou busca compreender. Como não se pode tocar ou sentir o que o outro é ou sente, só podemos pressupor, imaginar de acordo com o confronto entre o que sabemos e o que já sabíamos. Frente à eventual dispersão da recepção, a emoção é marcada, separada, reconhecível, sendo uma variação da compreensão do que se representa. A dimensão cognitiva da marcação emocional de modo algum elimina seus efeitos sensíveis. Antes, efetiva a racionalidade presente em todas as etapas da elaboração, performance e recepção de uma obra.

e- **integração dramática** É preciso reforçar uma visão global dos problemas de uma dramaturgia audiovisual. Vendo o drama como uma categoria de composição, e não de conteúdo, através do qual se ficcionaliza uma memorável experiência de observância, notamos que aquilo que é assimétrico e assíncrono é explorando , possibilitando uma integração dos díspares em uma pervivência mais extensa. Ao fim o espetáculo é a exposição de sua inteligibilidade, sua metaficcionalidade. A diferença entre o que é mostrado e o que é compreendido, torna não coincidentes o fim da apresentação e o término do espetáculo. A morte das personagens contribui para marcar e lembrar a separação entre ficção e realidade encenada na representação. A forma de apresentação da ficção é esclarecida pelo modo com se integra a recepção.

3-**revisão do conceito de dramaturgia** como meio de acesso aos específicos contextos de produção do espetáculo teatral visto como ficção audiovisual. A dramaturgia apresenta-se como exploração das potencialidades representacionais do espetáculo[269].

Um dos fortes obstáculos da tradição espiritualizante-modernista foi a palavra. A .Artaud paradoxalmente condenou o texto valendo-se liricamente da palavra[270]. Após tivemos colagens e atomizações do texto. O forte contexto reativo de então fazia crer que a melhor maneira para se autonomizar o espetáculo teatral, atingindo sua essência, era acatar uma antítese entre corpo e palavra. A plasticidade do corpo seria um remédio contra a abstração da linguagem.

Mas dramaturgia não é sinônimo de distribuição de falas. Assim como a palavra tem sua plasticidade. A hipótese regressiva de o teatro

---

269 MOTA 2016.

270 MOTA 1998.

possibilitar um encontro total e sagrado entre as pessoas é uma utopia que não tem realização. O espetáculo, em sua articulação finita, não dá conta de tamanhos empreendimentos. Daí a dramaturgia. Frente às escalas do espetáculo e à situação de representação, é preciso tornar essas limitações as possibilidades mesmas do que se encena. A dramaturgia explora os parâmetros de composição, realização e recepção, efetivando uma configuração específica. A dramaturgia é um roteiro de representação, onde a correlação entre os parâmetros é especificada. Dramatizar é estabelecer os vínculos e os nexos entre audiência e espetáculo a partir do espetáculo. A dramaturgia é a compreensão em expressão desses vínculos e nexos. Não se trata somente de escrever, não se trata apenas da palavra. Dramaturgo é quem realiza os parâmetros estéticos do espetáculo. E drama?

Muitas vezes não há linguagem para aquilo que parecemos compreender bem. Ou ainda que a raridade de um fazer criativo envolva sem piedade as amarras de sua sustentação. Vejamos o caso do drama. O contínuo recurso à palavra efetivou não um gênero mais um estilo interpretativo tornado índice de valoração quase absoluto e por isso alvo de recusa. A ininterrupta sobreposição de aplicações ao drama, contudo, retira-o de seu contexto produtivo e das questões composicionais. Não é em vão que se busque um filme dramático, uma música dramática, uma pintura dramática. O recurso extensivo ao drama comparece na apropriação de uma experiência de ordenação, disposição e inteligibilidade dos materiais audiovisuais. O modo como se estabelece uma marcação distinguível das sucessões apresentadas, fazendo com que a duração do que se mostra revele sua integração em uma atividade representacional desencadeada, apela para a qualificação 'dramático'. A disposição de partes do espetáculo reconhecíveis em sua estruturação de forma a fazer notar uma suspensão do que é exibido, sonegando uma continuidade na apresentação para promover uma reorganização orientadora do espetáculo rumo à não localidade do que se mostra, delineia a elaboração dramática da representação. De sorte que o dramático aponta para a compreensão da forma do espetáculo da atividade audiovisual. Partindo da posição, duração, extensão e sobrepresença da disposição de materiais sonoros e visuais, dramatizar é argumentar e integrar em um espetáculo tarefas composicionais.

A dramaturgia é a exploração de e trato com estas tarefas. A escritura de uma obra audiovisual necessita não só do conhecimento dos materiais e dos meios de sua viabilização, mas do defrontar-se com problemas

estéticos-realizaciononais. Por isso a textualidade específica da dramaturgia se esclarece melhor quando melhor é compreendida como elaboração de um roteiro de representação.

Há uma tradição de se propor sons e imagens para uma platéia, fato que nos dá a opção de escapar de muitos de nossos entraves pop-pós-modernista. Ultrapassando a separação entre texto e espetáculo, vemos o dramaturgia como roteiro do drama, como roteirização de situações de enfrentamento da assimetria entre pressupostos da audiência e pressupostos da representação. A macroestruturação que um roteiro das performances possibilita é uma analítica da representação e da atividade imaginante.

Enfim, assimetria entre espetáculo e recepção, atos vinculantes, duplicação das relações entre espetáculo e recepção,integração dramática,focalização dramática, correlação referência/orientação, marcação emocional, audiovisualidade, metareferencialidade teatral, atos personativos , atos representacionais são mais que entradas em um dicionário. O enfrentamento desses problemas básicos torna-se a própria compreensão do contexto produtivo das artes de espetáculo.

Referências Bibliográficas[271]

ADORNO, T. e EISLER, H. *Musique de cinéma*. Paris: L'Arche, 1972 (1969).

ALBRIGHT, D. *Modernism and Music. An Anthology of Sources*. University of Chicago Press, 2004.

ALTER, N. & KOEPNICK, L. *Sound Matters: Essays on the Acoustics of German Culture*. Berghahn Books, 2005.

ANDRADE, M. *Danças dramáticas do Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1982, 3 vols.

APPIA,A. *Music and the the Art of the Theatre.* University of Miami Press,1981(1898).

APPIA,A. *The Work of Living Art and Man is the measure of all things.* University of Miami Press, 1997(1921).

ARANTES, P. E. *Um departamento francês de Ultramar*. Paz & Terra, 1994.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda,1998.

ARISTÓTELES. *Política.* Lisboa: Vega, 1998.

ARTIOLIO,U. *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo.*Florença: G.S.Sansoni Editore, 1972.

AUERBACH, E. *Mímesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

AUMONT, J. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto&Grafia 2008.

AUTANT-MATHIEU, M-C. *La ligne des actions Physiques. Répétitions et exercises de Stanislavski.* Montpellier:LÉntretemps, 2007.

BACH, J.S. *Die Kunst Der Fugue*. Leipzig: Studien-Edition Urtext,1950.

BACHELARD, B. *L'engagement rationalist*. Paris:PUF, 1972.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BANNERMAN,C; SOFAER,J & WATT,J. (Orgs.) *Navigating the Unknown: The Creative Process in Contemporary Performing Arts.* Middlesex University Press, 2006.

BARISH, J. *The Antitheatrical Prejudice*. University of California Press, 1981.

BARONE, T.& EISNER, E. (Orgs.). *Arts Based Research*. Sage, 2012.

271 Disponibilizo meus textos em https://brasilia.academia.edu/MarcusMota .

BENNET, S. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception.* Routledge, 1997.
BERGHAUS, G. (Org.). *New Approaches to Theatre Studies and Perofmrance Analysis.* De Gruyter, 2001.
BONFITTO, V. *O ator compositor*. Perspectiva, 2002
BORNHEIM, G. *O sentido e a máscara*. Perspectiva,1969.
BORNHEIM,G. *Brecht. A estética do Teatro.*São Paulo: Graal,1992.
BOTSTEIN, L. The Opera Revival. *The Musical Quarterly* 78.1(1994):1-8.
BRECHT, B. *Diário de trabalho I* (Trad. R.Guarany e J.L.de Melo). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
BRECHT, B. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1967.
BRECHT, B. *Estudos sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.
BROWN, R. *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Macmillan Education, 2009.
BROWN, R. *Sound. A Reader in Theatre Practice*. Palgrave Mcmillan,2010.
BUTLER, G. Fugue and Rhetoric. *Journal of Music Theory* 21(1977): 49-110.
BUTLER.G. Ordering problems in J.S. Bach Art of Fugue Resolved. *The Musical Quarterly* 49(1983):45-61.
CALAME, C. *Le choeurs de Jeunes filles em Grèce archaïque.* Roma:Edizioni dell' Ateneo & Bizzarri, 1977.
CALICO, J.H. *Brecht at the Opera*. University of California Press, 2008.
CÂMARA CASCUDO, L. *Literatura oral no Brasil.* Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1984.
CAMARGO, R., FERNANDES,A. & MAUCH,M. Um elo perdido .Stanislávski,música e musicalidade,te.atro,gesto,palavras. *Anais do IX SEMPEM*, Goiânia, 2009, p. 97-101.
CARLSON,M. *Theories of the Theatre.* Cornell University Press, 1984[272].
CARLSON, M. *Performance: A Critical Introduction*. Routledge, 1996[273].

272 Tradução disponível em língua portuguesa: *Teorias do Teatro. Estudo Histórico-Crítico, dos gregos à Atualidade.* Editora UNESP, 1997, com tradução de Gilson C. Cardoso de Souza.

273 Publicado como *Performance- Uma Introdução Crítica,* Editora UFMG, 2010. Tradução para o português de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira.

CHARALBOPOULOS, N. *Platonic Drama and Its Ancient Reception*. Cambridge University Press, 2012.

CHARTIER,R. *A ordem dos livros*. Brasília: Editora UnB,1994.

CONE, E. The World of Opera and its Inhabitants. In MORGAN, Robert (Ed.) *Music: A View from Deft Chicago*: Chicago University Press, 1989, 125-138.

CONROY,M. *Theatron and Theoria:Vision, Visuality, and Religious Spectatorship*. Tese de Doutorado, Syracuse University,2006.

COOK, N. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

COOK, N. "Analysing Performance and Performing Analysis". In: COOK, N. e EVERIST, M. (Orgs.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001. p.239-261.

COSTA LIMA, L. *Dispersa Demanda.* Livraria Francisco Alves, 1981.

CSAPO, E.&MILLER,M. (Orgs.). *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond*. Cambridge University Press, 2007.

CURTIUS, E. *Literatura européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec, 1996.

DEÁK,F. Meyerhold's Staging of 'Sister Beatrice'. *The Drama Review* 26(1982): 41-50.

DI BENEDETTO, S. *The Provocation of the Senses in the Contemporary Theatre*. Routledge, 2010.

DILLON, M. *Pilgrims and Pilgrimage in Ancient Greece*. Routledge, 1997.

DIXON, W. *The Transparency of Spectacle: Meditations on the Moving Image.* State University of New York, 1998.

DUBOIS, C. G. *O imaginário da Renascença*. Brasília: Editora UnB, 1995.

DUPONT, F. Aristote ou Le Vampire du théâtre occidental. Paris: Flammarion/Aubier, 2007[274].

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990b.

EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990a.

ELSE, G . *Aristotle's Poetics. The Argument*. Harvard University Press, 1957.

274 Recente tradução para o português, como *Aristóteles ou o Vampiro do Teatro Ocidental*, pela Editora Cultura e Barbárie, 2018, em tradução coletiva de Joseane Prezotto; Marcelo Bourscheid; Rodrigo Tadeu Gonçalves; Roosevelt Rocha; Sergio Maciel. Link: https://www.culturaebarbarie.com.br/ .

ELSNÉR, J. e RUTHERFORD, I. (Orgs.) *Pilgrimage in Graeco-Roman and Early Christian Antiquity*. Oxford University Press, 2005.

FENEYROU, L. *Musique et Dramaturgie*. Paris: Publications de La Sorbone, 2003.

FÉRAL, J. (Org.). *Theatricality*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

FERNANDINO, J.R. *Música e cena: Uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro.* Dissertação de mestrado. Belo Horizonte, UFMG, 2008.

FERRARI, G. *La Musique et la Scene*.Paris: L'Harmattan, 2007.

FISCHER-LICHTE, E. *History of European Drama and Theatre*. Routledge, 2004.

FISCHER-LICHTE, E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge, 2008.

FISCHER-LICHTE,E.;ARJOMAND, M. &MOSSE, R. (Orgs.). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Routledge, 2014.

GADAMER, H.G. *Verdade y metodo II*. Salamanca, Ediciones Sïgueme, 1994.

GADAMER, H.G. *A atualidade do belo*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985.

GADAMER, H.G. Verdade e Método. Petrópolis: Vozes, 1998.

GAZONI,F.M. *A Poética de Aristóteles:Tradução e Comentários*.Dissertação de Mestrado, USP, 2006.

GEIRINGER, K. *Johan Sebastian Bach.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

GILBERT, M.J. *Bertolt Brecht's Striving for Reason, even in Music*. Nova Your: Peter Lang, 1988.

GILLIAM, B.R. *Music and Performance during the Weimar Republic*. Cambridge University Press, 1994.

GIROUX,S.M. *Zeami: Cena e Pensamento Nô*. Editora Perspectiva,1991.

GOFFMAN, E. *Os quadros da experiência social.* Editora Vozes, 2012.

GOHER, L. Hardboiled Disillusionment: Mahagonny as the Last Culinary Opera. *Cultural Critique*, 68(2008)3-37.

GOLDMAN,A e SPRINCHORN,E. (Orgs.) *Wagner on Music and Drama*. Nova York, Prose Works, 1964

GOLUB, S. Clockwise-Counterclockwise (The Vowelless Revolution). *Theater Journal* 56 (2004):183-203.

GORDON, M. e LAW, A. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*. McFarland &Company, 1996.

GRUBE, M. *The Story of The Meininger*. University of Florida, 1963.(Edição alemã de 1926).

GUINSBURG, J. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*. Perspectiva, 2006.

GUINSBURG, J. *Stanislávski, Meierhold & Cia. Perspectiva*, 2001.

GUPT, G. *Dramatic concepts Greek and Indian: A Study of the Poetics and the Natyasastra*. Nova Deli: D.K.Printworld, 1994.

HANSON,K.T. *Georg II, The Duke of Saxe-Meiningen:Re-examination.* Tese de doutorado apresentada à Brigham Young University, 1983.

HARNONCOURT, N. *O diálogo musical.* Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

HARNONCOURT,N. *O discurso dos sons.* Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

HEATH, M. Resenha de GUPT 1994. *Journal of Hellenic Studies*, 115(1995): 195-196.

HEDGBETH, L. Meyerhold's 'D.E.'. *The Drama Review* 19(1975):23-56.

HEIDEGGER, M. *Heráclito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará,1998.

HERINGTON,J. *Poetry Into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition.* California University Press, 1985.

HILL, J.W. *The Russian Pre-Theatrical Actor and the Stanislavki System.* Tese de doutorado(PhD). University of Michigan, 2009.

HOME-CROCK, G. *Theatre and Aural Attention: Stretching Ourselves*. Palgrave Macmillan, 2015.

HOOVER,M.L *Meyerhold. The Art of Conscious Theat*er. University of Massachusetts Pres,1974.

HORMIGON, J. A . *Meyerhold:textos teóricos*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de Espana, 1998.

HUNT,L. *A nova história cultural.* São Paulo:Martins Fontes, 1992.

ISER, W. *O ato da leitura (vols I e II).* São Paulo: Editora 34, 1996 e 1999.

JACOB, F. *A lógica da vida*. Graal, 2001.

JAUSS, H. R. *A História da literatura como provocação à teoria literária.* São Paulo: Ática, 1994.

JONES, J. *On Aristotle and Greek Tragedy*. Stanford University Press, 1962. Disponível em https://archive.org/details/onaristotlegreek00jone .

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

KENDRICK, L. *Theatre Aurality.* Palmgrave Macmillan, 2017.
KENDRICK, L&ROESNER,D (Orgs.). *Theatre Noise. The Sound of Performance.* Cambridge Scholars Publishing, 2011.
KERMAN, J. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
KERSHAW, B.&NICHOLSON,H. (Orgs.) *Research Methods in Theatre and Performance.* Edinburg University Press, 2011.
KIVY,P. Composers and 'composers': A Response to David Rosen. *Cambridge Opera Journal*, 4.2 (1992):179-186.
KIVY,P. Opera Talk: A Philosophical 'Phantasie'. Cambridge *Opera Journal*, 3.1(1991):63-77.
KIVY,P. *Osmin's Rage. Philosophical Reflections on Opera, Drama and Text*.2.ed. Ithaca: Cornell University Press,1999.
KOLLER,A.M. *The Theater Duke. Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*. Stanford University Press, 1984.
KOSELLECK,R Uma história dos conceitos. *Estudos Históricos* 10(1992):134-146.
KOSELLECK,R. *Future Past. On semantics of historical time*. Cambridge University Press, 1985.
KOSELLECK,R. e GADAMER, H-G. *Historia y hermenéutica*. Barcelona: Ediciones Paidós,1997.
KOTTE, A *Studying Theatre: Phenomena, Structures and Functions*. Internacional Specialized Book Service Incorporated, 2010.
KOWALKE, K. Seven Degrees of Separation: Music, Text, Image, and Gesture in The Seven Deadly Sins. *South Atlantic Quarterly* 104(2005):7-62.
KOWALKE, K. "Brecht an Music: Theory and Practice". *Cambridge Companion to Brecht.* Cambridge University Press,1994,p.218-234
KOWALZIG, B. *Singing for the Gods.Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*. Oxford University Press, 2007.
KRASNER,D.&SALTZ,D. *Staging Philosophy. Intersections of Theater, Performance, and Philosophy.* The University of Michigan Press, 2006.
LA CAPRA, D. *History and Criticism*. Ithaca/Londres, Cornell University Press,1985.
LA CAPRA, D. e KAPLAN,E. (Eds.) *Modern European Intellectual History: Reapraisals and New Perspectives*. Ithaca/Londres: Cornell University Press, 4 ª impr.,1995.
LACERDA, S. "História, narrativa e imaginação histórica" In: T. Navarro(Org). *História no Plural*. Brasília: Editora UnB, 2000, 09-42.

LACERDA, S. e KIRSHNER,T. "Tradição intelectual e espaços historiográficos ou porque dar atenção aos textos clássicos" in *Textos de História*, 5.2(1997):5-22.

LADOUCEUR,J.R. *Constructing the 'Revolutionary' Performer:Democracy and Dictatorship in the Theater of V. E. Meyerhold, 1898-1922.* Tese de Doutorado. Yale University , 2004.

LAGAAY, A. *Metaphysics of Performance:Performane, Performativity and the Relations between Theatre and Philosophye.* Logos, 2001.

LAW,A. Meyerhold Speaks. *Performing Arts Journal* 3(1979):63-84.

LEACH, R. *Vsevold Meyerhold*. Cambridge University Press,1989.

LEAVY, P. (Org.). *Handbook of Arts-Based Research*. Guilford Press, 2017.

LEAVY, P. *Method Meets Art. Arts-Based Research Practice*. Guilford Press, 2015.

LEVIN,D. Reading a Staging\Staging a Reading. *Cambridge Opera Journal* 9.1(1997):47-71.

LEY, G. Aristotle's Poetics, Bharatamuni's *Natyasastra*, and Zeami's Treatises: Theory as discourse. *Asian Theatre Journal* 17(2000):191-204.

LIMA, L.C. *Dispersa demanda.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LINGAN, E. *The Theatre of the Occult Revival. Alternative Spiritual Performance from 1875 to* the Present. Palgrave Macmillan, 2014.

LORD, A . B. *The Singer of Tales*. Harvard University Press, 2003(Original de 1960).

LUCCHESI, J. & SHULL, R. *Brecht and Music. A Documentation*. Prendagon Press, 1998.

LYON, J.K. & BREUER, H-P. *Brecht Unbound*. Ontario:Associated University Press, 1995.

MAN,A. *The Study of Fugue*. London: Faber and Faber, 1958.

MARQUES, O. *Acoplagem no Espaço*. Editora Perspectiva, 1989.

MARTINEZ, J.L. *Semiosis in Hindustani Music*. International Semiotic Institute, 1997.

MARTINEZ, J.L. Rasa: Estética e semiose na Índia. *Galáxia*,2(2001):121-133.

MCHOSE,A . I . *The Contrapunctual Harmonic Techique of the 18º Century.* Nova York: Apleton-Century-Crafts Inc, 1947.

McMILLIN,S. *The Musical as Drama*. Princeton University Press, 2006.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Editora Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. Editora Perspectiva, 2012.
MEYERHOLD, V. "The 225th Studio" *The Tulane Drama Review*. 9(1964): 22-23. Trad. Do russo para o inglês de E. R. Hapgood.
MEYERHOLD,V. *Écrits sur le Théâtre*. La Cité-L'Age d'Homme. 1973,t I; 1975 t.II; 1983 t.III. Trad. Pref. notas B.Picon-Vallin.
MINER, E. *Poética comparada*. Brasília:Editora UnB, 1996.
MONTEVERDI, C. *Cartas*. Trad. Ligiana Costa. Editora Unesp, 2011.
MOSSE, A. Thinking Theatres beyond Sight: From Reflection to Resonance. *Anglia* 136.1(2018):138-153.
MOTA, M. *A hermenêutica da imaginação em Adonias Filho*. Brasília, Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 1992. (Agora parte integrante de MOTA 2014).
MOTA, M. *Imaginação Dramática*. Brasília: Texto&Imagem, 1998.
MOTA,M. *Ler e depois*. Brasília: Texto&Imagem, 1998. (1998a).
MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo.* Brasília, Tese de Doutorado , 2002. Publicado pela Editora UnB em 2008. (MOTA 2008).
MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo. Investigações sobre Composição, realização e recepção de obras audiovisuai*s. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
MOTA, M. *Nos Passos de Homero. Ensaios sobre Performance, Filosofia, Música e Dança a partir da Antiguidade*. Annablume, 2013.
MOTA, M. *Imaginação e Morte. Ensaios sobre a Representação da Finitude.* Editora Universidade de Brasília, 2014.
MOTA, M. *Dramaturgia. Conceitos, Exercícios e Análises*. Editora Universidade de Brasília, 2018.
MOTA, M. *Metafísica, Escrita e Música: Estudos sobre os Fragmentos de Heráclito.* Lisboa: Movimento Internacional Lusófono, 2018. (2018a).
MOTA, M. Ficção,conceito e história:contraste entre o projeto metacrítico de H.White e a proposta integrativa de R. Koslleck. *Tempo de Histórias* 5(2001):177 212.
MOTA, M. Dramaturgia musical: problemas e perspectivas de um campo interartístico. In: Anais do III Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG. Goiânia: UFG, 2003,p. 59-60.
MOTA, M. "*Natyasastra*:Teoria Teatral e a amplitude da cena"in *Revista Fênix*, 3(2006). Link: http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/3.Dossie.Marcus_Mota.pdf .

MOTA,M. “Cultura performativa em A República,de Platão: Contextualizando a recusa da mímesis.” Comunicação ao XVI Congresso Nacional de Estudos Clássicos, 2007, Araraquara. Agora em MOTA 2014.

MOTA, M. História cultural e teatralidade: Roger Chartier e a textualidade de obras performativas In: *Anais eletrônicos do IV Simpósio Nacional de História Cultural*. Editora UCG, 2008. (2008a).

MOTA, M. Performance e Inteligibilidade: Traduziando *Íon*, de Platão. *Revista Archai: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental*. 2(2009):183 204. Link: https://digitalis.uc.pt/en/node/81950 .

MOTA, M. “Cultura performativa em A República,de Platão: Contextualizando a recusa da mímesis” Comunicação apresentada XVI Congresso da SBEC(Associação Brasileira de Estudos Clássicos), Unesp-Araraquara, 2007. Agora em MOTA 2013: 161-166.

MOTA, M. Por uma abordagem não agonística das teorias teatrais: O caso Meyerhold. *Revista Fênix*, 7(2010): 1-16. Link: http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Dossie_02_Marcus_Mota.pdf .

MOTA, M. “Todos os teatros de Hugo Rodas”. In: H. RODAS et ali. *Hugo Rodas*. Brasília: ARP, 2011, p. 14-36.

MOTA, M. Fontes para os estudos teatrais: Contribuições de A.Appia e E.Piscator. *Revista Urdimento* 18(2012):43-58.

MOTA, M. Teatro musicado para todos: experiências do Laboratório de Dramaturgia-UnB. *Revista Participação*, Brasília, UnB, 25(2014):80-96. 2014a. Link: http://www.periodicos.unb.br/index.php/participacao/article/viewFile/11534/8638 . (2014a)

MOTA, M. “Direção Cênica de Obras DramáticoMusicais: o trabalho de Matthew Lata no Florida State Opera” In: *Música na Contemporaneidade: Ações e Reflexões.*Goiânia : Editora PUCGoiânia, 2015, p. 101 117.

MOTA, M. Uma nova Revista? *Revista Dramaturgias* 1(2016):2-9. Link: http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/20109/14277 .

MOTA, M. Teatro musicado, roteiro diagramático e seminários interdisciplinares: experiências em pesquisa, ensino e criação no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília. *Revista Cena*, UFRGS, Porto Alegre, v. 18, 2015a. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/ cena>. (2016a).

MOTA, M. "Dramaturgia ateniense: Espaço, som, organização textual". *Dramaturgia em Foco* 1(2017):78-95. Link: http://www.periodicos2.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/1025 .

NIETZSCHE, F. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Lisboa: Elfos, 1995.

NIGHTINGALE,A. W. *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy. Theoria in its Cultural Context*. Cambridge University Press, 2004.

NORMINGTON,K. "Meyerhold and the New Millennium." *New Theatre Quarterly* 21(2005):118-126.

OLINTO,H.(Org.) *Histórias de literatura*. São Paulo, Ática, 1996.

OVADIJA, M. *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*. McGill-Queen's University Press, 2013.

PAREYSON,L. *Os problemas da estética*. São Paulo, Martins fontes, 1984.

PAREYSON,L. Estética – Teoria da Formatividade. Trad. Ephaim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes,1993.

PAVIS, *A Análise dos Espetáculos*. Editora Perspectiva, 2008.

PAVIS, A. *Dicionário da Performance e do Teatro Cont*emporâneo. Editora Perspectiva, 2017.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. Editora Perspectiva, 1999.

PICON-VALLIN, B. *A Arte do teatro entre tradição e vanguarda*. Marai de F.Saadi, 2006.

PICON-VALLIN, B. *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN,B. "A música do jogo do ator Meyerholdiano". Trad de R.Mallet. Disponível em /www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html. acessado em 17/09/2010.Artigo originalmente publicado em *Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov*. Laboratoires d'études theatrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents, T. III, Paris, 1989, págs. 35-56.

PIKE, K. *Language in Relation to an Unified Theory of the Structure of Human Behavior.* De Gruyter, 1967.

PISCATOR,E. *Teatro Político.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PITHCES,J. "'Is It All Going Soft'" The Turning Point in Russian Actor Training". *New Theatre Quarterly* 21(2005):108-117.

POSTLEWAIT, T. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge University Press, 2009.

POSTLEWAIT,T. e DAVIES, T. "Theatricality: An Introduction." In: *Theatricality.* Cambridge University Press, 2003, 1-40.

PUCHNER, M. *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theatre and Philosophy*. Oxford University Press. 2010.

RANGACHARYA, A . *The Natyasastra*. Munshiram Manoharlal Publishers, 1996.

RIPELINO, A.M. *O truque e a alma*. Perspectiva, 1996.

ROESNER, D. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making.* Ashgate, 2014.

ROSEN,D. Cone's and Kivy's 'World of Opera'. *Cambridge Opera Journal*, 4.1(1992): 61-74,

ROSENFELD, A. *Teatro Moderno*. Editora Perspectiva,1977.

ROUBINE,J-J. *A linguagem da encenação teatral*. Zahar, 1998.

ROZIK, E. *The Roots of Theatre. Rethinking Ritual and Other Theories of Origin.* University of Iowa Press, 2012.

RUTHERFORD, I. E HUNTER, R. (Orgs.) *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, Locality, and Pan-hellenism*. Oxford University Press, 2009.

RUTHERFORD, I. *Theoria and Darshan: Pilgrimage as Gaze in Greece and India*, *Classical Quarterly* 50 (2000): 33-46.

RUTHERFORD,I. "*Khoros heis ek tesde tes poleos: State-Pilgrimage and Song-Dance in Athens*", In: P. Murray, P. Wilson (Orgs.) *Music and the Muses: the Culture of "Mousike" in the Classical Athenian City* Oxford University Press, 2004,p. 67-90

SAKAI,K. *Introducion al Noh: Teatro Classico Japones*. México: Instituto Nacional de Belas Artes, 1968.

SALZMAN,E. e DESI, T. *The New Music Theatre*. Oxford University Press, 2008.

SANDYWELL, B. *The Agonistic Ethic and the Spirit of Inquiry: On the Greek Origins of Theorizing*. In KUSCH,M(Org.). *The Sociology of Philosophical Knowledge*. Kluwer Academic Publishers, 2000,93-125.

SANTOS, M. *O país distorcido.* Publifolha, 2002.

SARRAZAC, J.P. *O futuro do drama*. Campo das Letras, 2002.

SARRAZAC, J. P. *Poética Do Drama Moderno.*Perspectiva, 2017.

SCANDOLARA, C. *Os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a Formação da Pedagogia Teatral no Século XX*. Dissertação de Mestrado. Campinas, Unicamp, 2006.

SCHAFER, R. M. *O ouvido pensante.* São Paulo: Editora Unesp, 1992.

SCHAFER, R.M. *A afinação do mundo*. São Paulo:Editora Unesp, 1997.

SCOTT,G. “Purging The Poetics.” *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 24(1993): 233-263.

SENELICK, L. “The Making of a Martyr: The Legend of Meyerhold’s Last Public Appearance”. *Theatre Research International* 28(2003):157-168.

SHEPPARD, W. A. *Revealing Masks. Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theater.* University of California Press, 2001.

SHEVTSOVA, M. Lev Dodin’s ‘Musical Dramatic Art’ and the World of Opera. *New Theatre Quarterly*, 20.4(2004): 341-253.

SIEFFERT, R. *La tradition sècrete du nô*. Gallimard/Unesco,1960.

SIFAKIS, G. M. *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*. Crete University Press, 2001.

STANISLAVSKI, C. *My Life in Art*. (Trad. J. Benedetti). Routledge, 2008.

STANISLAVSKI, C. e RUMYANTSEV,P. *Stanislavski On Opera*. (trad. E.R.Hapgood). Nova York: Theatre Arts Books, 1975.

STANISLAVSKI,C. *Minha vida na arte*. São Paulo: Civilização Brasileira,1978.

STEGMANN, V. S. *Das Epische Musiketheater Bei Strawinsky und Brecht*. Peter Lang, 1991.

STERN, T. *Philosophy and Theatre. An Introduction*. Routledge, 2014.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno.*São Paulo: Cosaic&Naify,2001.

TAKEDA, C.L. *Minha Vida na Arte de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral.* Tese de doutorado. São Paulo, USP, 2008.

TAKEDA, C.L. *O cotidiano de uma lenda. Cartas do Teatro de Arte de Moscou*. Perspectiva, 2003.

TAMBA, A . *La structure musicale du nô* . Paris, Klinksieck, 1974.

THAKKAR, B.K. *On the Structuring of Sanskrit Drama: Structure of Drama in Bharata and Aristotle*. Ahmedabad: Saraswati Pustak Bhnadar, 1984.

THEODORAKOPOULOS, E. *Attitudes to Theatre from Plato to Milton.* Bari: Levante, 2003.

THOMAS, R. *Music as Chariot. The Evolutionary Origins of Theatre in Time, Sound , and Music.* Routledge, 2018.

TREADWELL, J. Opera beyond Belief. *Music & Letters*, 80.4(1999):595-601.

TREADWELL, J. Reading and Staging Again. *Cambridge Opera Journal*, 10.2(1988): 205-220.

TREITLER, L. “History and Music” , *New Literary History* 21.2(1990): 299-319.

TREITLER, L. “The Historiography of Music”. In N. Cook e M. Everist (Eds.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001,p.356-377.

VASSINA, E. & LABAKI, A. *Stanislavski- Vida, Obra e Sistema*. Funarte, 2016.

VELOSO, C. W. Aristotle's Poetics without Katharsis, Fear, or Pity . *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 33(2007): 255-284.

VEYNE, P. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* Lisboa: Edições 70, 1989.

VVAA. *The Brecht Yearbook. Gestus-Music-Text*. Vol 33, 2008. University of Wiscousin Press, 2008.

WAGNER, R. *Opera y Drama*. Sevilla: Associación Sevillana Amigos de la Ópera, 1995.

WEISSTEIN, H. *Selected Essays on Opera*. Editions Rodopi, 2006.

WHITE, H. *Trópicos do discurso*. São Paulo: Edusp, 1994.

WHITE, H. *Metahistória*. São Paulo: Edusp, 1995.

WHITE, H. *The Figural Reealism*. Baltimore e Londres, John Hopkins University Press, 1998.

WHITE,H. *The Content of the Form*. Baltimore e Londres, John Hopkins University Press, 1987.

WHITTAL, A. “Autonomy\Heteronomy:The Contexts of Musicology. In: In: N. Cook e M. Everist (Eds.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p.73-101.

WICHMANN, E. *Listening to Theatre. The Aural Dimension of Beijing Opera*. University of Hawaii Press, 1991.

WILLEMS,V. A. W *Henry Irving and The Meininger*. Tese de doutorado. The University of Wisconsin, 1970.

WISE, H. *Dionysus Writes: The Invention of Theatre In Ancient Greece*. Cornell University Press, 1998.

WORTHEN, W.B. *Modern Drama*.Orlando: Harcourt Brace College Publishers,1995..